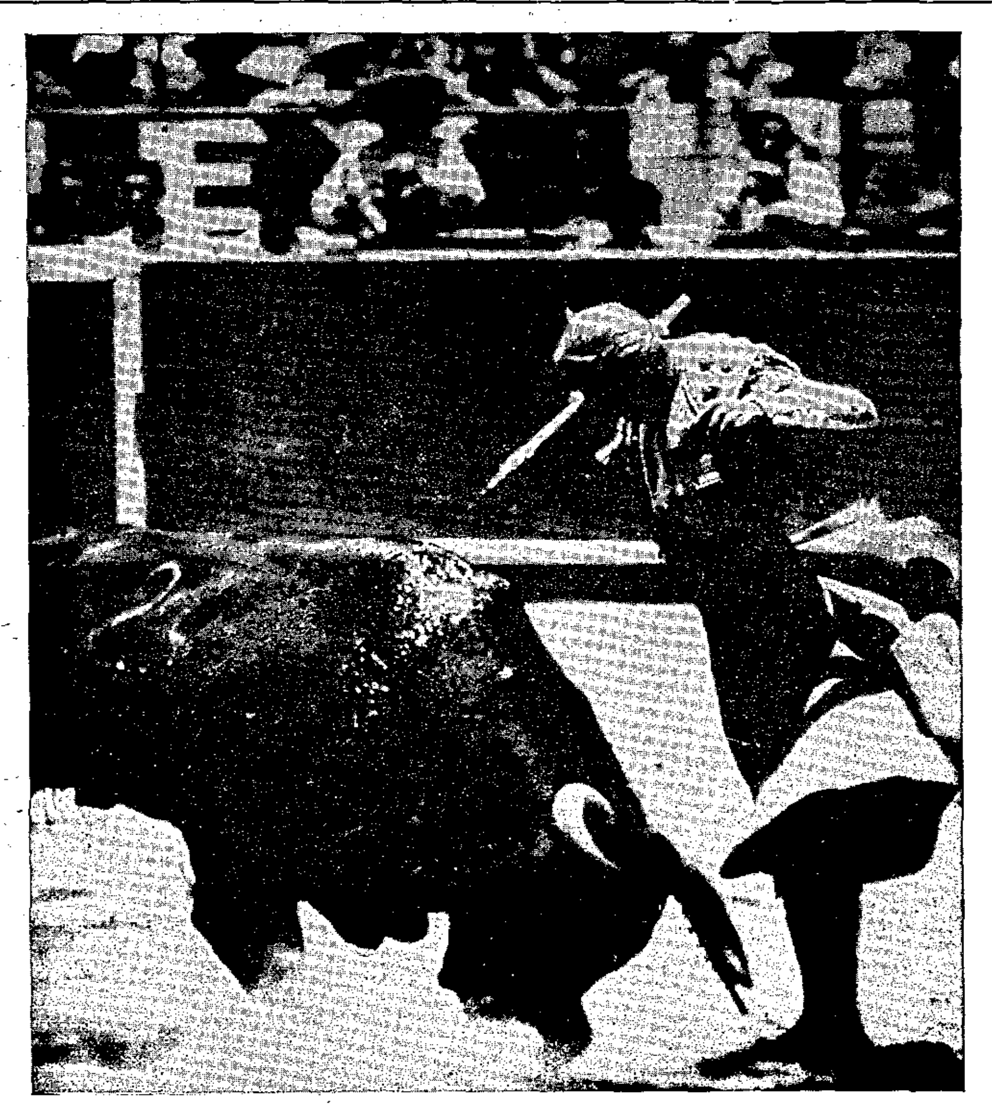
CAHIERS
DU CINÉMA



N° 15 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • SEPTEMBRE 1952



C'est au Mexique que Bud Boetticher, ancien toréador, a entièrement réalisé LA DAME ET LE TORÉADOR *(The Bullfighter and the Lady)*, avec Robert Stack, Gilbert Roland et Virginia Grey *(Les Films Fernand Rivers-Republic Pictures)*.

NOUVELLES DU CINÉMA

ETATS-UNIS

● John Ford irait bientôt en Afrique tourner *Mogambo* avec Clark Gable et Ava Gardner.

● La Cour d'Appel de l'Etat de New York a levé l'interdiction qui pesait sur *La Ronde*. Cette décision a été obtenue par trois voix contre deux.

● Il faut souligner la vogue croissante aux Etats-Unis des « drive-ins ». Les « drive-ins » sont des salles de cinéma installées en plein air où, sans quitter leur voiture, les spectateurs peuvent voir les films projetés sur un immense écran. Le son est amené à chaque voiture par un micro particulier branché sur le haut-parleur de la cabine de projection. Depuis le début de l'année, 4.151 « drive-ins » fonctionnent régulièrement aux Etats-Unis et sont parvenus à représenter 18 % du total des recettes encaissées par les salles de cinéma.

● La Société Decca Records Inc. a acheté 134.375 actions ordinaires Universal qui appartenaient à General Corporation de Londres (Organisation J. Arthur Rank). Maintenant, Decca Records Inc. possède 42 % des titres de la Société Universal-International. On estime que J. Arthur Rank a réalisé sur cette opération un bénéfice d'environ 2.000.000 de dollars. J. Arthur Rank avait acquis ces actions en 1937 5 dollards chacune, il les a cédé à un prix voisin de 20 dollards.

● « La foire aux Vanités » de W. Tackeray sera porté à l'écran au début de 1953. Julius Epstein en a commencé l'adaptation.

● Charles Vidor a terminé *Thunder on the East*, avec Deborah Kerr, Charles Boyer, Alan Ladd et Corinne Calvet.

● Finalement, ce n'est pas Henri Koster qui tourne *Ma Cousine Rachel* d'après le roman de Daphné du Maurier mais Robert Wise. L'adaptation est de Nunnaly Johnson.



Voici une scène mouvementée du film en technicolor IVANHOE, avec Robert Taylor, Elizabeth Taylor, Joan Fontaine et George Sanders, réalisé par Richard Thorpe d'après l'œuvre célèbre de Sir Walter Scott *(Metro Goldwyn Mayer)*.

● Terry Moore sera la vedette de *The Man On A Tightrope*, le prochain film d'Elia Kazan.

● Gene Kelly a engagé Leslie Caron pour *Invitation to the Dance*. D'autre part, Gene Kelly sera la vedette avec Danny Kaye de *I'm From Missouri*.

● Anne Vernon sera la partenaire de Glenn Ford dans *Time Bomb*.

● Cecil B. De Mille (71 ans) a décidé de dissoudre sa propre compagnie de production. Selon lui, le système des productions indépendantes est condamné. De Mille ne cessera pas son activité de réalisateur.

● A ce jour, la recette brute d'*Autant en emporte le Vent* s'élève à 38 millions de dollars (14 milliards 300 millions de francs) dont 16 millions proviennent des recettes à l'étranger, soit environ 20 %.

● Après *The Desert Fox*, voici *The Desert Rats* (Le Siège de Tobrouk); après *Moulin-Rouge*, voici *The Girl From Moulin-Rouge*.

● Billy Wilder a choisi le titre de son prochain film, *A New Kind of Love*.

● Le programme de production des grandes compagnies hollywoodiennes se monte à environ 300 films, dont 180 en couleurs.

● Devant les résultats satisfaisants obtenus avec le Warnercolor, Warner Bros envisage de tourner des actualités en couleurs.

● Les laboratoires Technicolor prévoient une augmentation du tirage de copies en 35 mm. Pour 1953, ils vont tirer 150 à 200 millions de mètres.

● Après son *Jules César*, Joseph L. Mankiewicz sera le scénariste-réalisateur-producteur de *Jefferson Selleck* avec Spencer Tracy.

● En 1951, 1 milliard 300 millions de dollars soit 555 milliards de francs ont été dépensés au cinéma par les Américains.



Kirk Douglas et Eleanor Parker sont avec Lee Grant (Prix de l'Interprétation Féminine au Festival de Cannes) les vedettes du nouveau film de William Wyler HISTOIRE DE DETECTIVE (*Detective Story*) qui sera bientôt présenté à Paris (*Paramount*).

• Hollywood annonce à son tour un *Robinson Crusoé* qui serait incarné par Stewart Granger.

• Pour *Roman Holiday*, William Wyler a engagé l'acteur italien Julio Cardinati comme partenaire de Gregory Peck et Audrey Hepburn.

• Tay Garnett réaliserait prochainement un film sur la guerre de Corée.

• Nicholas Ray serait en pourparler pour mettre en scène *Murder*, avec Jean Simmons, Robert Mitchum et Mona Freeman.

• William Saroyan vient de fonder sa propre maison de production. Il compte la spécialiser dans les courts métrages pour la télévision. Naturellement, les premiers films qu'il va tourner seront tirés de ses œuvres. Mais il n'a pas encore fait connaître les titres des livres qu'il se propose de porter à l'écran.

• Humphrey Bogart et Burt Lancaster ont eux aussi fondé leur maison de production. Leur premier projet serait de filmer une biographie du producteur-auteur Mark Hellinger.

• Mervyn Le Roy mettra en scène une nouvelle et gigantesque version de *Roberto*.

• On prépare à Hollywood *Laughing Anne* d'après Joseph Conrad.

• Une Semaine du Cinéma Italien se tiendra en octobre à New York.

• Un roman de Frank Ross, « The Robe » (« La Tunique ») sera bientôt tourné à Hollywood par un metteur en scène dont le nom n'a pas encore été révélé. Tyrone Power sera la vedette du film.

• Les recettes de 1951 réalisées par les grandes compagnies américaines se montent à 937.903.802 dollars. Pour cette même année les bénéfices s'élèvent à 44.836.977 dollars. Ce chiffre de bénéfices est le plus bas depuis 1946, cette baisse résulte de l'augmentation des frais de production qui n'a pas été suivie par une



LE CINÉMA FRANÇAIS AU FESTIVAL DE VENISE : Georges Poujouly et Brigitte Fossey dans une scène de JEUX INTERDITS, le grand film de René Clément (Production : Robert Dorfmann de *Silver Films*. Distribution : *Les Films Corona*).

progression des recettes suivant les mêmes proportions.

● *Le Chanteur de Jazz* qui fut un des premiers films sonores sera tourné une seconde fois. Michael Curtiz se chargera de la réalisation.

ITALIE

● Une *Marie-Madeleine* dont la vedette sera Jennifer Jones sera tournée à Rome en 1953. Le nom du réalisateur n'est pas encore connu. Toutefois on cite assez souvent à ce sujet celui de Carmine Gallone.

● Pietro Germi tourne *La Présidente* d'après le vaudeville de Weber et Hennequin. Sylvana Pampanini est l'interprète principale du film.

● Giuseppe De Santis se rendrait en Chine pour y réaliser *Les Aventures de Marco Polo*. Actuellement, il supervise un film de Ubaldo Maria Del Colle, *Menzogna*.

● Il aurait été proposé à Ingrid Bergman de reprendre le rôle de Greta Garbo dans une nouvelle version de *Anna Christie*. Ingrid Bergman accepterait de tenir le rôle si la réalisation du film était confiée à Rossellini.

● Michelangelo Antonioni aurait choisi Pierre Fresnay et Françoise Arnoul pour interprètes de la partie française de *I Nostri Figli*. Pour la partie anglaise son choix s'est porté sur David Farrar et Peter Reynolds, et pour l'épisode italien sur Umberto Spadaro, Anna-Maria Ferrero et Franco Interlenghi. D'autre part, Antonioni tournerait ensuite *La Signora Senza Camelia* avec Gina Lollobrigida.

● Roberto Rossellini supervise *Medico Condotto*, une réalisation de Giulano Biagetti.

● Sous le patronnage de la revue INTERMEZZO, une « Semaine du Film Maudit » s'est tenue pendant le mois de juillet dans les principales villes d'Italie. Parmi les films présentés, il faut citer *In This Our Life* (John Huston), *The Ox-Bow Incident* (William Wellmann), *The Killers* (Robert Siodmak).



LE CINÉMA ANGLAIS AU FESTIVAL DE VENISE : Joan Greenwood et Michael Redgrave, entourés de Margaret *Rutherford*, Michael Denison, Dorothy Tutin et Dame Edith Evans, sont les vedettes de *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST*, le dernier film d'Antony Asquith d'après la pièce d'Oscar Wilde *(J. Arthur Rank Organisation)*.

FRANCE

● Jacques Sigurd a écrit un scénario retraçant la vie de la Belle Otéro. Le film sera réalisé au début de l'année prochaine par un réalisateur dont le nom n'est pas encore connu.

● Pedro Armendariz sera le partenaire de Martine Carol dans *Lucrèce Borgia*, la prochaine œuvre de Christian-Jaque.

● « Clerambard », la pièce de Marcel Aymé, deviendrait un film dirigé par Robert *Vernay* avec Arletty dans le rôle principal.

● Max Ophuls espère tirer un film de « L'Amour des Quatre Colonels », une pièce de l'acteur-auteur Peter Ustinov adaptée par Henri Jeanson. L'interprète principale serait Dannielle Darrieux. Il serait en outre en pourparlers pour tourner à Sarrebourg la biographie d'une grande chanteuse dont le nom n'a pas été révélé et qui serait incarnée par Claudette Colbert.

● Le prochain film de René Clément sera *Les Hommes en Blanc*, d'après le roman d'André Soubiran. Adaptation et dialogues seront de Jean Aurenche et Pierre Bost.

● Pour son nouveau film dont nous avions déjà annoncé la préparation, Jacques Becker a choisi Anne Vernon, Daniel Gélin et Michel Auclair comme interprètes.

● Jean Image travaille à son second long métrage *animé : Bonjour Paris !*

● Les accords franco-allemands ont été renouvelés et améliorés. Ils prévoient notamment un régime commun au sujet de la réalisation de films en coproduction.

U.R.S.S.

● Pour la première fois depuis bien longtemps, on projette à Moscou un film américain dans 24 salles de



LE CINÉMA ANGLAIS AU FESTIVAL DE VENISE : Mandy Miller et Terence Morgan, avec Phyllis Calvert et Jack Hawkins, sont les vedettes de MANDY, le dernier film d'Alexander Mackendrick *(J. Arthur Rank Organisation)*.

cinéma. Il s'agit de *They Gave Him a Gun*, une réalisation de W. S. Van Dyke de 1937 qui raconte la fin misérable d'un gangster. On se doute dans quel but est présenté le film.

BELGIQUE

• Alors que Decoin termine *Le Coffre et le Revenant* d'après Stendhal, on apprend que le film sera présenté en Belgique sous le titre *Le Tyran de Tolède*...

ANGLETERRE

• Associated British Pathé a découvert un nouveau procédé de couleurs : le Pakolor. Ce procédé obtient des combinaisons en trois couleurs qui, paraît-il, se sont révélées excellentes. Le Pakolor sera fabriqué sur une grande échelle dans les mois à venir.

• Robert Hamer a tourné *The Long Memory*, d'après un roman d'Howard Clewes, avec John Mills, John Mac Callum, Elisabeth Sellars.

• George More O'Ferrall réalise *The Heart of the Matter* de Graham Greene.

• Pour le Groupe 3, John Eldrige met en scène *Laxdale Hall*.

• On annonce la préparation d'un « remake » d' *Orage*, le film de Marc Allégret. Le rôle de Charles Boyer serait confié à Van Heflin. Celui tenu par Michèle Morgan n'a pas encore été attribué.

• Une fois terminé son *Moulin-Rouge*, John Huston va réaliser *Beat The Devil* dont nous avions déjà parlé. Jennifer Jones remplacera Katherine Hepburn aux côtés d'Humphrey Bogart. Les extérieurs seront tournés en France et en Grèce, et les intérieurs à Londres.

• Alexandre Korda se proposerait de demander à Gérard Philipe d'incarner La Fayette dans un film dont la mise en chantier serait prochaine.

• Walt Disney viendra dans les studios anglais tourner un film en



Jean Renoir a tourné en Europe son premier film depuis *The River* : LE CARROSSE D'OR d'après « Le Carrosse du Saint-Sacrement » de Prosper Mérimée, avec Anna Magnani dans le rôle de la *Périchole* et le ténor Duncant Lamont *(Hoche Productions)*.

technicolor *When Knightood was in Flower* avec Richard Todd et Glynis Johns.

SUISSE

• En 1951, 424 films ont été présentés en 1951 en Suisse. Ils se répartissent ainsi : 230 américains, 92 français, 43 allemands, 32 italiens, 27 anglais.

SUEDE

• Anita Bjork a fait un voyage éclair à Hollywood. Elle avait été pressentie par Alfred Hitchcock pour jouer avec Montgomery Clift dans son film *I Confess*. Si le film s'était tourné comme prévu courant août, Anita Bjork aurait tenu le rôle offert par Hitchcock. Malheureusement la réalisation du film a été reportée et Anita Bjork s'est vu contrainte de revenir en Suède pour être la vedette de la saison du Théâtre Royal Dramatique qui l'a engagée pour la saison 1952-1953. En outre, Anita Bjork a refusé d'Hollywood un contrat de sept ans qui lui assurait cependant un traitement plus avantageux que celui offert par le Théâtre Royal Dramatique.

• Pour son nouveau film, *Amour*, Gustav Molander a engagé comme acteur principal Victor Sjöström qui incarnera un évêque.

• *Elle n'a dansé qu'un seul été* est le plus grand succès financier de la saison à Stockolm. Le film a dépassé le cap de la 35e semaine d'exclusivité.

POLOGNE

• Depuis 1945, la Pologne a acheté 55 longs métrages français. Voici les titres les plus marquants de ces 55 films : *Les Enfants du Paradis* (Marcel Carné), *Quatorze Juillet*, *Sous les Toits de Paris*, *Le Silence est d'Or* (René Clair), *Le Revenant*, *La Chartreuse de Parme* (Christian Jaque), *Falbalas*, *Antoine et Antoinette* (Jacques Becker), *La Symphonie Pastorale* (Jean Delannoy), etc...



Frédéric March réussit une magistrale interprétation dans MORT D'UN COMMIS-VOYAGEUR *(Death of A Salesman)*, une production de Stanley Kramer dirigée par Laslo Benedek d'après le drame d'Arthur Miller *(Columbia S. A.)*.

• On annonce la construction d'une cité du cinéma située à 20 kilomètres de Varsovie qui abriterait plusieurs laboratoires et studios.

• La production de films en Pologne serait en train de prendre une forme de coopérative dirigée par la Centrale de l'Industrie Artistique Populaire.

TCHECOSLOVAQUIE

• Le Grand Prix du Festival de Karlovy Vary a été attribué au film soviétique *L'Inoubliable Année 1919* de Michael Tchiaourelli. Deux films français ont reçu des mentions : *Monsieur Fabre et L'Auberge Rouge*.

ALLEMAGNE

• Rudolf Jugert prépare *Illusions en mineur* avec Hildegarde Kneff et Maurice Teynac.

• Brigitte Helm reviendrait à l'écran dans *Die Mucke (La Mouche)* dont le scénario a été écrit par Walter Reisch.

• Il y a 5.000 salles de cinéma en Allemagne Occidentale.

MEXIQUE

• Luis Bunuel réalise *Robinson Crusoé* d'après le roman de Daniel de Foé adapté par Bunuel et Philip Ansel Roll. Le film est tourné en deux versions, anglaise et espagnole. Dan O'Herlihy qui jouait Macduff dans *Macbeth* incarne Robinson Crusoé. On prête à Bunuel l'intention de porter à l'écran l'année prochaine un scénario de Jacques Sigurd qui relate les aventures d'un jeune Européen débarquant au Mexique. Ce jeune Européen prendrait les traits de Gérard Philipe.

COLOMBIE

• A Bogota, ville révolutionnaire où les films ne restent généralement qu'une semaine en exclusivité, *Barbe-Bleue* présenté simultanément dans trois salles a tenu le double. Le succès exceptionnel s'est confirmé dans toute la Colombie.

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : *L. KEIGEL*

TOME III — No 15 — SEPTEMBRE 1952

SOMMAIRE

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Republic Pictures, Les Films Fernand Rivers, Franco-London Film, Gaumont Distribution, *Stanley Kramer Productions*, Columbia, Dismage, The Archers, Les Films Marceau, Georges Agiman, Les Films Corona, Silver Films, Les Gémeaux, Seine Productions, Universalciné, Rizzoli, Cinès, Artès Films, 20 Th Century Fox.



NOTRE COUVERTURE

John Wayne et Mauren O'Hara dans *The Quiet Man (L'Homme Tranquille)* de John Ford. Cette symphonie irlandaise aux fraîches couleurs des *gravures anglaises* est pleine d'humour et de poésie. Barry Fitzgerald et Victor Mac Laglen, personnages pittoresques et cocasses, y entourent « L'Homme Tranquille » et sa passionnée et farouche épouse.

Dans l'univers kafkaïen d'Hollywood,

UN PRODUCTEUR DE CHOC :

STANLEY KRAMER



par

Jacques Doniol-Valcroze

Le système américain de production des grandes compagnies dites « compagnies majeures » passe aux yeux de beaucoup pour le modèle des modèles. Si vous parlez en société des déboires du cinéma français tout un chacun vous cite aussitôt la merveilleuse organisation des studios hollywoodiens. Et d'évoquer les productions A, B, C et les fameux grands films de prestige qui peuvent être fait à perte sur la marge de bénéfice de ces fameuses productions A, B, C, ... etc.

Certes la grande machine californienne — dont le principal avantage est de couvrir à la fois la production, la distribution et l'exploitation — est bien huilée et a largement fait ses preuves. Depuis quelques années les grands producteurs américains ont dû déployer tous leurs talents pour faire face à la terrible attaque de la télévision, à une grave crise du sujet, à la perte de popularité de nombreuses grandes vedettes, à l'impossibilité de « mythifier » de nouvelles *stars* dans l'acception qu'avait le terme en 1930 ou 35, et à une sensible désaffectation du public à l'égard des « movies ». On peut dire que dans l'ensemble ils ont gagné la partie. Le bilan annoncé des grandes compagnies pour 1951 et pour le premier semestre 1952 accuse un net bénéfice et les projets pour 1952 et début 1953 (près de 300 films pour uniquement Métro, Fox, Paramount, Warner et Universal) forment un indice tout à fait satisfaisant (350 millions de dollars d'investissements pour 18 mois).

Ci-dessus : Stanley Kramer et sa femme.



La première grande réussite de Stanley Kramer : *The Champion* de Mark Robson, avec Ruth Roman et Kirk Douglas.

En vérité ce système de production ne peut en aucune façon se comparer à aucun système de production français, et même européen depuis que Rank a dû baisser à moitié pavillon, partiellement vaincu par ses rivaux d'Outre-Atlantique. (Les maisons américaines étant de véritables petits Etats on pourrait leur comparer le système russe de production d'Etat, mais encore que l'ensemble de la production soviétique soit inférieure en nombre à celle de la plus petite compagnie majeure américaine — ce qui ne signifie pas grand chose — les systèmes sont assez profondément différents pour un certain nombre de raisons sur lesquelles il serait trop long de s'étendre ici.) Aussi bien un Darryl F. Zanuck, un David O. Selznick, un Jack Warner, un Howard Hughes, un Barney Balaban, un Nicholas Schenck, un Samuel Goldwyn, un Herbert J. Yates, un Arthur B. Krim... etc., sont-ils avant tout des hommes d'affaires responsables chaque année de tels investissements que l'on ne peut d'une part les comparer en Europe qu'aux responsables d'affaire du genre Pechiney, Saint-Gobain, Penaroya, Kleber-Colombes, Schneider, Michelin... etc., et d'autre part leur en vouloir d'être avant tout des financiers pour qui le film, à l'échelle où se prennent leurs décisions, est une marchandise de même nature que le bas nylon ou le savon à barbe. Ils donnent à la production une tendance générale et c'est en fin de compte, à l'intérieur des grandes compagnies et dans la perspective de ces tendances générales, les *producers*, plus que les réalisateurs, qui « font » le cinéma américain et lui donnent son orientation de détail. Bien entendu au sommet de leur carrière et pour une période qui dépend du maintien de leur cote au box-office les grands réalisateurs jouissent d'une très grande liberté et dans de nombreux cas sont eux-mêmes *producers* de leurs films (tels jadis Lubitsch ou Vidor, tels aujourd'hui l'éternel De Mille, Mankiewicz, Stevens, Preminger, etc.). Mais ce sont des exceptions et plus qu'il n'y paraît d'après les programmes que nous voyons en France composés en grande partie des films A qui ne représentent qu'une partie de la consommation du spectateur américain.

On devinerait vite si on ne le savait déjà les inconvénients inhérents à la nature même du système global de production américain. La structure administrative de ces grandes fabriques de films est par essence inconciliable avec les normes de la création artistique. A supposer même, pour simplifier le raisonnement, que le « big boss » puisse jouer le rôle d'un mécène à l'intérieur de son « état » quand il affecte tel gros budget à telle production de prestige, le rapport mécène-artiste, tel qu'il exista sous la Renaissance, n'a plus rien de direct. Un inimaginable réseau de ramifications et de stratifications, une chaîne compliquée de bureaux d'études et de commissions placent le créateur dans 90 % des cas dans la position d'un employé à la fois très faible — car il ne peut guère modifier les contours du scénario choisi et de son traitement — et très puissant — car il est le maître sur son plateau et lui-même à son tour à la tête d'un autre groupe fortement hiérarchisé et tout à son service. Le secret de cet univers kafkaïen, ou conformément à la légende le portier galonné de l'entrée vaut mathématiquement le jeune premier du plateau 12 ou le scénariste adjoint de la production 47 *bis* est de livrer une marchandise internationale qui même si elle est en théorie aussi peu correspondante au Hawaïen qu'au Lyonnais, finira, grâce au talent des services de vente, par être aussi familière au Lyonnais qu'à l'Hawaïen qui en redemanderont. Il n'y a pas lieu de s'indigner de cet état de choses. Il n'est particulier ni au cinéma ni aux Américains, encore qu'ils soient les maîtres en la matière, mais à

la forme de l'économie contemporaine dans les pays d'Amérique et les régions dites occidentales. Le seul paradoxe c'est que les pays entretiennent à plus ou moins grands frais des offices culturels qui peuvent à peine jouer le rôle d'organes consultatifs puisque, en cette seconde moitié du siècle où l'expansion économique a remplacé le système périmé (par force) de la colonisation, la culture suit l'économie et non plus l'économie la culture. Le message du cinéma américain ne dépend en aucune sorte de la section U.S.A. de l'UNESCO dont la luxueuse existence (financée pour plus de 30 % par les U.S.A.) est finalement liée à la courbe de température commerciale du bas nylon, du savon à barbe et du film.

Il faut donc quand on étudie la production américaine laisser les belles théories aux vestiaires. Le système est d'ailleurs tel qu'il secrète de surcroît une part non négligeable de très bon films chaque année. Mais il ne s'agit pas de hasards favorables : le bon film américain fait dans les grands studios est toujours le résultat de la rencontre d'authentiques talents. Reste que le pourcentage demeure faible et que c'est tout naturellement que l'on pense aux productions indépendantes pour défendre les droits de l'art du film. Notre correspondant new yorkais Herman G. Weinberg, a donné une vue pessimiste de leur avenir dans notre n° 7. Il est probable en effet que les très petites compagnies indépendantes ont de la peine à exister mais à un degré supérieur leur principe apparaît comme la seule antidote aux inconvénients inhérents aux grands studios. Mark Hellinger, disparu avant d'avoir pu donner sa mesure, était « l'homme fort » de ce système. Il le démontra en lançant Jules Dassin et *Naked City* et en réussissant à faire distribuer ses films par les grands circuits. Aujourd'hui « l'homme fort » s'appelle Stanley Kramer. Le bilan de ses activités depuis 1948, la qualité de ses productions, la justesse de ses théories, l'efficacité de ses méthodes de travail, sa très attachante personnalité enfin, telle qu'elle ressort de l'entretien que nous avons eu avec lui lors de son récent passage à Paris, tout cela fait de lui l'homme le plus intéressant et le plus complet du cinéma américain actuel.

*
**

Stanley Kramer est né à New York en 1913. A peine diplômé de l'Université de cette ville il écrivit quelques nouvelles qui furent publiées par des journaux humoristiques. Il partit alors pour Hollywood où, après avoir été manœuvre, menuisier et machiniste de plateau, il entre au département des recherches de la M. G. M. Il s'initie ensuite au métier de monteur pour lequel il se révèle étonnamment doué. Puis il vend son premier scénario original à la Columbia où il va s'occuper de petits films tout en s'intéressant à la radio et en plaçant des scénarios publicitaires. Il retourne à la M. G. M. qui a acheté une de ses adaptations radiophoniques et y devient assistant de David Loew puis producteur associé de Somerset Maugham pour *The Moon and Six Pence*. Après la guerre qu'il fait comme lieutenant dans les transmissions, puis comme réalisateur de bandes de propagande, Kramer fonde sa propre compagnie et veut adapter « The Side of Innocence » de Taylor Caldwell, mais les délais sont si longs qu'il y renonce. En 1947 il refonde une nouvelle compagnie mais, en 1948, c'est pour Entreprise Picture (qui fit *Body and Soul* de Robert Rossen) qu'il produit son premier film *So This*





Deux films de Fred Zinneman : *High Noon* (à gauche) avec Gary Cooper, *The Men* (à droite) avec Marlon Brando.

is New York, d'après une comédie de Ring Lardner adaptée par Carl Foreman et dirigée par Richard Fleisher. Puis pour sa propre compagnie, Screen Plays Corporation, il produit, toujours d'après un récit de Ring Lardner, *The Champion* film sur la boxe, qui le fit connaître. Le scénariste était toujours Carl Foreman. Ce film, tourné en 20 jours pour 500.000 dollars, lança un jeune acteur qui est aujourd'hui un des plus importants d'Hollywood : Kirk Douglas. Immédiatement après et avec la même équipe Foreman-Robson, Kramer produit *Home of the Brave,* d'après une pièce d'Arthur Laurent, film de guerre sur la question nègre, également tourné en trois semaines avec un budget restreint et qui connut un gros succès. En 1949, Robson étant entré chez Goldwyn, c'est à Fred Zinneman que Kramer fait appel pour réaliser, toujours d'après un scénario de Foreman, le remarquable *The Men* sur la rééducation des paralysés de guerre et où fût lancé un autre jeune acteur de grand talent : Marlon Brando. C'est ensuite un périlleux pari : *Cyrano de Bergerac* de Rostand, dirigé par Michael Gordon. Une honorable réussite récompensa son audace : José Ferrer (encore un acteur que Kramer fit débuter à l'écran) décrocha l'Oscar et le film ne choqua pas en France (Bazin a dit ici même dans le numéro 7 de ces CAHIERS tout le bien qu'il en pensait). En 1950 Kramer renforce sa position financière en s'associant avec Sam Katz qui apporte deux millions de dollars dans l'affaire et confie à Zinneman le dernier des cinq films qui devaient être distribués par United Artists : *High Noon,* sorte de western en forme de tragédie classique, écrit par Foreman et interprété par Gary Cooper, prochainement présenté à Paris. Au début de 1951 il signe un contrat d'un genre inusuel avec la Columbia pour laquelle sa compagnie indépendante s'engage à produire six films par an pour 30 millions de dollars, pendant cinq ans. En fait Kramer reste totalement indépendant, bénéficie de l'équipement technique de la Columbia et le financement qui lui est alloué est une sorte d'avance de la distribution. Il est triste de constater que, peu de temps avant, Kramer s'était séparé de Carl Foreman qui avait été son plus proche collaborateur. La raison de cette séparation semble bien être l'attitude de Foreman devant la fameuse commission des activités anti-américaines où il refusa de parler. L'incident est assez déplaisant surtout si on le rapproche du fait que Kramer fût le premier à faire retourner Dmytryk, mais nous ne sommes pas assez renseignés sur cet épisode pour porter un jugement circonstancié. Kramer débute



A gauche, Frederic March dans *Death of A Salesman* de Laslo Benedek. A droite, Millard Mitchell dans *My Six Convicts* d'Hugo Fregonèse.

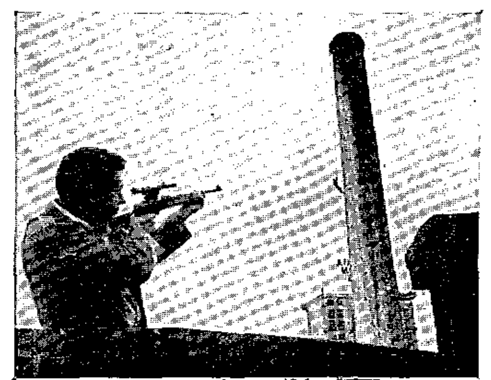
alors chez Columbia en portant à l'écran un grand succès théâtral, *Death of A Salesman* d'Arthur Miller, adapté par Stanley Roberts et dirigé avec beaucoup de talent par une autre révélation : Laslo Benedek. Puis c'est au tour d'Hugo Fregonèse de réaliser *My Six Convicts* d'après un livre sur la vie dans les prisons de Donald Powell Wilson adapté par Michael Blankfort. En 1952, Kramer vient de terminer cinq films : *The Fourposter*, dirigé par Irving Réis d'après une pièce à deux personnages de Jan de Hartog adaptée par Allan Scott et interprétée par Rex Harisson et sa femme Lili Palmer, *The Happy Time*, réalisé par Richard Fleisher, comédie sur une famille franco-canadienne où l'on trouve réunis Charles Boyer, Dalio et Louis Jourdan, *The Sniper*, d'après une histoire d'Edward et Edna Anhalt et qui marque la rentrée de Dmytryk, *The 5000 Fingers of Dr. T*, une fantaisie en technicolor (sur ce qu'imagine un petit garçon qui ne veut pas jouer du piano) écrite par Ted Geisel (scénariste de *Gérald Mac Boing-Boing*) et enfin *The Dirty Dozen*, film de guerre dirigé par Dmytryk, qui comme Fleisher est sous contrat chez Kramer pour plusieurs films.

Kramer a de nombreux projets : *The Right Size of Me*, histoire d'un clergyman qui adopte des enfants de sept nationalités différentes, *The Member of the Wedding*, un succès de Broadway que dirigera Zinneman, *The Cyclists Raids* que dirigera Laslo Benedek, le fameux *The Library* avec Mary Pickford, *The Juggler* que doit réaliser Michael Blankfort en Israël avec Kirk Douglas et enfin *The Roosevelt Story* avec l'accord de Mme Roosevelt qui a elle-même choisi Kramer parmi tous les prétendants à la confection de ce film.

***

Il y a quelques semaines Stanley Kramer était de passage à Paris et au cours d'une amicale réception j'ai eu le plaisir de pouvoir bavarder avec lui très librement.

Il a trente-neuf ans et en paraît beaucoup moins, il est large d'épaules, d'une grande simplicité, très direct dans sa façon de s'exprimer. Ce qui le caractérise avant tout c'est l'extraordinaire impression de volonté qui se dégage de son visage : ce n'est pas tant le menton carré qui frappe que le pouvoir du regard qui fixe l'interlocuteur et le contraint à sa guise au silence





Les deux derniers films d'Edward Dmytryk : *The Sniper* (à gauche) et *The Dirty Dozen* (à droite) avec des acteurs encore peu connus.

ou à la parole. Kramer est avant tout un lutteur, un homme de choc. De plus il sait exactement où il va et comment il y va.

— Je désirais réaliser des films, mais j'ai compris tout de suite que cela me serait impossible dans le système habituel de production d'Hollywood. Je suis donc devenu producteur et j'ai essayé de mettre au point des méthodes de fabrication des films totalement différentes de celles employées dans les grands studios.

— C'est-à-dire ?

— Premièrement : je ne cherche pas à rivaliser avec les grandes compagnies sur leur propre terrain. Je ne le peux pas financièrement et je ne le désire pas : je veux faire autre chose, traiter d'autres sujets. C'est une erreur de croire que le public redemande toujours la même nourriture, même le public américain pourtant presque tyranniquement habitué aux mêmes types de production : le western, la comédie musicale, le drame sentimental... etc. L'état-major d'une grande compagnie aurait au départ refusé la plupart des sujets des films que j'ai entrepris et cela en s'appuyant sur des chiffres, des statistiques, des études de marché. Cela prouve simplement qu'il y a quelque chose qui échappe aux statistiques, car la plupart de mes films ont eu du succès et ont été financièrement rentables. Cela d'ailleurs ne m'intéresse pas de « faire de l'argent », mais il m'est indispensable d'en « faire » si je veux continuer à produire les films qui me plaisent.

Deuxièmement : l'esprit de mes productions était incompatible avec les méthodes de travail trop anonymes des grands studios où certains collaborateurs d'un même film ne se rencontrent jamais. Je travaille donc avec des équipes très réduites mais dont les membres ne se quittent pas pendant toute la durée de l'opération. Je choisis un sujet et je le confie à une équipe à qui ce sujet plaît et qui dans une grande indépendance prépare le film longuement et minutieusement. La période de préparation peut durer jusqu'à un an, mais le film y est complètement mis au point, répété dans les décors avec des acteurs qui sont intégrés à l'équipe exactement au même titre que le décorateur ou le dialoguiste. Cela explique que le film puisse être tourné très rapidement : de trois semaines à un mois maximum, ce qui réduit énormément les frais car, comme vous le savez, ce sont les jours de tournage qui coûtent le plus. Evidemment dans ces conditions je ne peux m'offrir ni




A gauche, Louis Jourdan, Charles Boyer et Marcel Dalio dans *The Happy Time* de Richard Fleisher. A droite, Peter Lind, Bob et Jack Heasley dans *The 5000 Fingers of Dr. T* de Roy Rowland.

un Ford ni un Wyler car je ne pourrai pas les payer pendant un an à leur tarif. Mais quelle que soit l'admiration que j'ai pour Ford ou Wyler ils ne m'intéressent pas par rapport aux buts que je me suis fixé. J'aime mieux travailler avec des jeunes, des inconnus qui ont ... comment dirais-je... la foi ? Et qui n'ont pas encore été contaminés par l'autre système.

— Est-ce que votre grande liberté dans le choix des sujets ne vous procure pas des difficultés avec la censure ?

— Bien entendu. Mais vous savez qu'à Hollywood la censure est une auto-censure. Les grandes compagnies se dictent à elles-mêmes des consignes auxquelles il faut ajouter l'influence des lignes puritaires, des comités de vieilles filles... etc. J'ai pourtant abordé de front dans mes films des sujets réputés « délicats » aux U. S. A. : la question nègre, la question sexuelle, le régime des prisons, le *reclassement* des invalides de guerre, les combines des milieux de boxe. Il suffit d'oser sans hypocrisie.

— Croyez-vous que certaines écoles européennes, et particulièrement le néo-réalisme italien, aient eu une influence sur le cinéma américain ?

— D'influence directe, je ne crois pas.

— Pourtant Mark Hellinger, Dassin...

— Peut-être. Mais le phénomène était « dans l'air ». Cela vient de la guerre. Les gens se désintéresseront du cinéma, déjà menacé par la télévision, s'il ne leur donne un reflet plus juste, moins artificiel de l'univers contemporain. C'est pourquoi par exemple je vais faire un film en Israël. Mais cela n'exclut pas les comédies, reflets, comme d'autres formes, de films, des mœurs de l'époque.

— Croyez-vous le cinéma américain menacé ?

— A longue échéance, oui, si la majorité des producteurs s'obstinent à ne rester que des presse-boutons, prisonniers d'une routine dorée. Il faut mettre la main à la pâte. Kramer exige également de ses réalisateurs qu'ils mettent la main à la pâte. Quand ils ont terminé un film, ils doivent encore y consacrer une période de trois semaines pour s'occuper personnellement du montage. Ancien monteur, Kramer connaît l'importance de ce stade de la fabrication d'un film. Cette exigence qui paraît toute normale en Europe est exceptionnelle à Hollywood où la plupart des réalisateurs ne montent pas leurs films. Un problème se pose au cinéma américain comme aux

autres : celui du renouvellement dont dépend sa survie. Renouvellement des sujets et remplacement du mythe périmé de la *star* par autre chose. Pour ma part je ne vois qu'une solution : faire des bons films d'un genre nouveau pour des prix raisonnables. Les superproductions peuvent faire illusion un certain temps, mais si le système s'écroule elles s'écrouleront avec lui.

— En résumé vous croyez à l'avenir des productions indépendantes, plus ou moins en marge des grandes compagnies.

— Oui, si elles sont bien organisées, bien distribuées, si elles ont le volume suffisant pour ne pas être étouffées par les grandes compagnies pour pouvoir coexister avec elles et même, comme c'est mon cas, bénéficier de leur appui. Kramer réfléchit un instant. Il va clore l'entretien par une formule précise.

— J'aime le cinéma par-dessus tout, si je peux prouver que la qualité, pour des prix restreints, peut à la fois plaire et payer, je serai satisfait. En tout cas l'enjeu vaut l'effort.

*
**

Le poids des séduisantes déclarations de Kramer, c'est d'être confirmées par son action pratique. En quatre ans il a produit 13 films qui, quoique inégaux, sont tous « de qualité » et dont deux au moins — parmi ceux que je connais — sont remarquables : *The Men* et *Death of A Salesman.*

Il est exact également que Kramer travaille toujours avec la même équipe dont le noyau originel fût : Georges Glass, vice-président de la compagnie, Carl Foreman, scénariste, Franz Planer, opérateur, Harry Gerstad, « éditorial supervisor », Rudolph Sternad, décorateur, Dimitri Tyomkin, compositeur. On a vu que cette équipe a perdu Foreman et qu'elle s'est augmentée de Sam Katz (producteur associé), d'un nouveau compositeur, Alex North, et pour *The Sniper* et *My Six Convicts* d'Ewards et Edna Anhalts associés à la production non pas en tant que financiers mais en tant qu'écrivains (*sic*). Il n'y a pas de doute par ailleurs que Kramer ait du flair et du goût. Non seulement il a découvert Kirk Douglas, Marlon Brando, Mel Ferrer, Ruth Roman et Arthur Franz, mais son choix de metteurs en scène est excellent : Zinneman (meilleur quand il travaille pour lui que pour les autres), Laslo Benedek, Michael Blankfort, Richard Fleisher et Michael Gordon sont tous des réalisateurs de talent. Le cas Dmytryk est à part. La responsabilité purement morale qu'a pris Kramer en le faisant retourner caractérise bien son exclusif souci d'efficacité. L'expérience est d'ailleurs objectivement très intéressante. Il n'y a aucune raison logique pour que Dmytryk ait moins de talent *maintenant* qu'avant. Et il n'y a pas de doute qu'il en eut beaucoup. Cette sorte de « saut » kirkegaardien qu'il a accompli à l'envers peut-il avoir une influence quelconque — qui serait avant tout psychique — sur l'étendue, la portée et les points d'impact de ce talent ? C'est cela qu'il sera curieux de vérifier.

Le système de production de Kramer se présente d'abord comme celui du bon sens, mais le bon sens est la chose du cinéma la moins répandue. Il fait penser ensuite aux systèmes de production européenne mais, outre qu'il a sur eux l'avantage d'un programme cohérent et de longue haleine, il ne faut pas oublier qu'il a lieu aux Etats-Unis où il est proprement révolutionnaire. une fois conduit à cette ampleur. Sa principale justification et avant tout sa

réussite dont on souhaite vivement qu'elle continue parce que Kramer le mérite par la justesse de ses vues et son obstination et aussi parce que l'expérience est une sorte « d'expérience idéale ». Nombreux en effet sont ceux qui pensent que la solution aux multiples crises du cinéma est un appareil de production à mi-chemin entre la grosse machine hollywodienne et le petit artisanat anarchique de la majorité des productions européennes. La grosse machine aussi bien que le petit artisanat peuvent — et cela leur arrive — produire des chefs-d'œuvre, mais le problème n'est pas là, le chef-d'œuvre sera toujours occasionnel. Le problème de la simple qualité est en fin de compte économique. Toutes les solutions intelligentes proposées depuis quelques années tendent à un point géométrique entre les exigences de la machine et les libertés constitutionnelles de l'artiste. Pour une fois ce point n'est plus inscrit uniquement sur le papier, il est devenu activité organisée, résultats significatifs. C'est parce qu'il est « l'homme fort » de cette expérience que Stanley Kramer retient notre attention et que nous pensons que les conséquences de son action sont exemplaires et devraient être fécondes.

JACQUES DONIOL-VALCROZE



Voici une photographie de Stanley Kramer pendant son séjour à Paris. De gauche à droite, Jacques Doniol-Valcroze, Stanley Kramer, Lacy Kastner, L. Keigel.

LA CRISE DE SCÉNARIOS EN U. R. S. S., I

par

Philippe Sabant

AUTO-CRITIQUE ET ORGANISATION DU TRAVAIL

Le public des cinémas de l'U.R.S.S. représente plus d'un million de spectateurs par an. Les films étrangers étant une exception parmi les bandes projetées, c'est à la production soviétique qu'il incombe de satisfaire les besoins de ces spectateurs. Or, le volume de cette production est étonnamment réduit.

Il n'y a pas une seule année (avant la guerre comme après la guerre) où le plan se soit trouvé réalisé dans le secteur du cinéma. Au cours de ces dernières années, le nombre des films de long métrage dits « artistiques » sortant sur les écrans n'a pas dépassé, en moyenne, une quinzaine par an. Autrement dit, cette production est inférieure à celle des dernières années avant la guerre, où la moyenne des films nouveaux projetés s'établissait à 20-25 par an (sans parler des bandes n'arrivant pas jusqu'au spectateur parce que jugées de qualité trop inférieure).

Or, les dommages causés pendant la guerre aux installations de Minsk, de Kiev, de Leningrad, voire de Moscou, ont été réparés, et la capacité de production des studios soviétiques s'est accrue, grâce surtout à la modernisation de l'équipement technique.

Certes, nous savons que les réalisateurs soviétiques prennent pour tourner un film beaucoup plus de temps que leurs confrères d'Occident : ordinairement un an, et assez souvent deux ou même trois ans. Mais simultanément, nous constatons que les metteurs en scène — y compris les plus éminents d'entre eux — connaissent de longues périodes d'inactivité. Nous voyons aussi que les plus grands studios du pays, ceux de Moscou, ne produisent même pas dix films par an, alors qu'ils pourraient en sortir une quinzaine, que les deux autres grands studios : ceux de Leningrad et Kiev, n'utilisent même pas la moitié de leur capacité de production, que les studios de Tiblissi, Bakou, Erevan, Tachkent, Alma-Ata, restent des années sans produire un seul film (cf. GAZETTE LITTÉRAIRE de Moscou, 5-9-50).

Quelle est la raison de cet état de choses, d'autant plus surprenant que les dirigeants soviétiques ont plus d'une fois souligné que « le cinéma aux mains du pouvoir soviétique représente une puissance énorme, inappréciable » et que, par conséquent, on pouvait s'attendre à ce que tout soit fait pour développer cette puissance au maximum.

L'explication peut être trouvée dans de multiples déclarations de cinéastes soviétiques et des dirigeants de l'industrie cinématographique : le cinéma soviétique manque de scénarios.

LA DISETTE DE SCENARIOS

Dans le numéro de juillet-août 1951, de la revue L'ART DU CINÉMA, le ministre du cinéma, M. Bolchakov, constatait : « L'absence d'un nombre suffisamment grand de bons scénarios freine le développement de notre art cinématographique. Nous voyons se manifester une sérieuse disproportion entre les possibilités que nous avons de créer un nombre élevé de films de haute valeur artistique et le nombre extrêmement réduit de scénarios de qualité. Maintenant que nous disposons d'une base technique de premier ordre et de cadres créateurs ou techniques remarquables, nous manquons de bons scénarios... Nous voyons affluer au cinéma, en une masse compacte, des scénarios idéologiquement faibles et artistiquement nuls, consacrés à des sujets insignifiants et écrits en une langue inexpressive ».

Et, dans son éditorial de mai 1952, L'ART DU CINÉMA souligne : « Le retard de la ciné-dramaturgie représente le principal obstacle à un nouvel essor de l'art cinématographique soviétique ».

Cet éditorial n'est d'ailleurs que le commentaire d'un article extrêmement important publié le 7 avril par LA PRAVDA et consacré à ce que l'on peut appeler, sans exagération, la crise de toute la dramaturgie soviétique.

La crise, par le contenu de cet article, les discussions qui l'ont immédiatement précédée et l'ensemble des discussions qui se sont déroulées au sein des organisations artistiques et littéraires de l'U.R.S.S. depuis la guerre, tout cela montre qu'il s'agit d'un phénomène beaucoup plus grave qu'un simple « retard » (L'article de LA PRAVDA est intitulé : « Surmonter le retard de la dramaturgie »). Il s'agit d'une évolution qui met en cause les fondements mêmes de l'art cinématographique et de l'art théâtral soviétiques.

C'est d'ailleurs l'organe central du parti communiste de l'U.R.S.S. qui constate lui-même (après avoir signalé que les plus grands théâtres du pays se trouvent en difficulté faute d'un répertoire satisfaisant) : « On ne peut pas dire que nous ne disposons pas de pièces consacrées à de grands et importants thèmes contemporains. Non, les pièces de ce genre sont nombreuses. Mais, sur le grand nombre de pièces créées par les dramaturges, il y en a fort peu que l'on puisse mettre en scène. Et la disproportion qui règne entre la quantité et la qualité des œuvres existantes témoigne de ce que beaucoup de dramaturges orientent leur travail dans une mauvaise direction ».

L'intervention de LA PRAVDA a été suscitée par le fait que lors de l'attribution des Prix Staline pour les meilleures œuvres artistiques et littéraires de 1951, aucune œuvre théâtrale soviétique ne fut jugée digne du premier, ni même du deuxième prix (deux troisièmes prix seulement furent attribués : l'un à un dramaturge russe pour une pièce sur les fusillades de la Zena en 1913 et l'autre à un dramaturge ouzbek). Les cinéastes soviétiques, eux, se sont partagé cinq prix de toute catégorie pour des films de long métrage et six autres pour des documentaires. Depuis la guerre, les Prix Staline ont été décernés à 78 films soviétiques de tous métrages, parmi lesquels on peut trouver quelques œuvres incontestablement remarquables. Le cinéma soviétique paraît donc, à première vue, en meilleure posture que le théâtre. Mais, nous avons vu l'inquiétude des dirigeants de ce cinéma en ce qui concerne la situation de fait. M. Bolchakov a souligné du reste que l'article de LA PRAVDA « concerne directement la ciné-dramaturgie » (L'ART DU CINÉMA, avril 1952).

SABOTAGE OU DIFFICULTES ORGANIQUES ?

Indiquons, tout d'abord, que la disette de bons scénarios est loin de représenter pour le cinéma soviétique un problème nouveau.

Dès décembre 1931, suivant les instructions supérieures du parti, on abandonna la quantité aux dépens de la qualité, ce qui eut pour conséquence de réduire sensiblement la production cinématographique. Néanmoins, le journal ART SOVIÉTIQUE du 8 août 1933 signalait que sur soixante-dix-neuf films produits par les studios soviétiques en 1932, six seulement avaient ét jugés pleinement satisfaisants par la Direction générale du Cinéma, tandis que trente-huit étaient classés dans la rubrique : « mauvais et interdits ». Aussi, la question fut-elle longuement débattue à la conférence réunie par la Direction générale en juillet 1933 pour discuter de la production de l'année suivante.

« Le retard de notre cinéma par rapport à la vie est énorme » constatait à cette conférence V. Soutyrine, rapportant sur les tâches des scénaristes. « L'assortiment de films dont nous disposons est, à première vue, étonnamment varié. Vous y trouverez des œuvres couvrant littéralement tous les thèmes du plan le plus orthodoxe. Néanmoins, presque aucune de ces œuvres ne paraît capable de nous satisfaire quant à sa profondeur et sa vérité artistique. Nous constatons le désir le plus sincère de créer des œuvres de valeur. Mais sur la voie de la réalisation de ce désir se dressent de multiples obstacles. Le principal parmi ceux-ci est le scénario... On ne peut pas dire que tous les scénarios méritent d'être condamnés. *Turquie* de Zarkhi et Youtkévitch, *Maxime* de Kozintsev et Trauberg, *Tchapaïev* des frères Vassiliev, *Les Paysans* d'Ermler, sont des œuvres de haute valeur artistique, nourries d'idées et de vérité. Cependant, un nombre considérable de scénarios et notamment — ce qui est pire encore — de scénarios en cours de réalisation ne peuvent en aucune façon être considérés comme satisfaisants » (ART SOVIÉTIQUE du 8-8-33).

Une Commission spéciale fut créée par le Comité Central du parti pour aider les cinéastes (en orientant les écrivains vers le cinéma, en contrôlant la qualité des films et des scénarios, etc...) Mais le problème

des scénarios ne se trouva pas résolu. Les scénaristes professionnels restaient peu nombreux, les écrivains continuèrent à manifester aussi peu d'empressement qu'auparavant à travailler pour le cinéma et la sélection plus sévère eut surtout pour résultat de condamner les metteurs en scène à des périodes d'inactivité plus longues.

En 1935, Poudovkine déclara au cours de la discussion du plan de production : « Le secteur des scénarios est le secteur le plus faible de notre cinéma. Nous savons très bien que les cadres de metteurs en scène existent chez nous ; mais nous n'avons pas de dramaturges. » (Journal CINÉ du 16-12-35). Un an plus tard, lors de la discussion à la Maison du Cinéma, d'une série d'articles de LA PRAVDA, c'est Dovjenko qui se demande : « Pourquoi produisons-nous si peu de films, pourquoi les faisons-nous lentement, pourquoi sont-ils chers et ne satisfont-ils pas nos spectateurs ? » (LA PRAVDA du 9-12-36). Le metteur en scène de *La Terre* incrimine essentiellement les méthodes de travail, le bureaucratisme et les procédés « administratifs » (c'est-à-dire autoritaires) de la Direction générale du Cinéma. D'autres metteurs en scène formulent des critiques identiques.

Ces critiques étaient en grande partie justifiées. Cependant, il ne pouvait s'agir là que d'une explication partielle, comme fut partielle plus tard l'explication par le sabotage (en admettant que celui-ci ait réellement existé) : le chef de la Direction générale du Cinéma, Boris Choumiatzki, fut en effet arrêté au début de 1938. Si les hommes seuls étaient en cause, le problème aurait-il continué à se poser dans les mêmes termes jusqu'à nos jours ?

LES SCENARISTES INTROUVABLES

Chacun se souvient des résolutions adoptées par le Comité Central du parti en 1946 (sur le répertoire des théâtres et sur le film *La Grande Vie*), ainsi que du rapport de Jdanov qui les commente. Ces résolutions ont souvent été jugées trop superficiellement ; mais nous n'allons pas, pour le moment, nous occuper de leur signification générale.

Contentons-nous de noter que « l'état non satisfaisant du répertoire des théâtres » était déploré par le Comité Central dès cette époque. Le Comité Central regrettait notamment le fait que les pièces sur des sujets tirés de la vie soviétique d'aujourd'hui se trouvaient quasi-éliminées des plus grandes scènes du pays et que celles jouées étaient souvent « anti-artistiques et primitives, écrites avec une extrême négligence et dans une langue d'illettrés ». Il soulignait également la carence des critiques.

Pour ce qui est du cinéma, la résolution correspondante du Comité Central critiquait longuement le film de Zoukov et Niline *La Grande Vie* consacré à la reconstruction des mines du Donetz, ainsi que la deuxième partie d'*Ivan le Terrible* (Eisenstein), le film de Poudovkine : *Amiral Nakhimov* et celui de Kozintsev et Trauberg : *Gens Simples*. Le Comité Central indiquait que « beaucoup de metteurs en scène et de scénaristes considèrent leur tâche d'une manière superficielle et irresponsable, ne consacrant pas à la création des films toute la conscience nécessaire. Le principal défaut de leur travail réside dans le fait qu'ils n'étudient pas la matière des œuvres qu'ils entreprennent ».

En même temps, le ministère du Cinéma était blâmé parce que « dirigeant mal le travail des studios, des metteurs en scène et des scénaristes et veillant insuffisamment à l'amélioration de la qualité des films produits ». Un blâme similaire était adressé au Conseil artistique auprès du ministère.

A la suite de cette intervention, *Amiral Nakhimov* fut remanié, *La Grande Vie* remis en chantier avec un nouveau scénario et *Gens Simples* purement et simplement interdit. Quant à *Ivan le Terrible,* Eisenstein n'eut pas le temps d'y apporter les modifications nécessaires. De plus, le ministère du Cinéma fit arrêter les prises de vues de plusieurs autres films et remanier notamment *Glinka* (Arnstamm), *Le Croiseur Variague* (Brebner et Eysimont), *Au Nom de la Vie* (Heifitz et Zurkhi), *Printemps* (Alexandrov).

Enfin, le ministère passa en revue 203 scénarios achevés ou en cours de rédaction et en écarta 143 qui, « de par leur thème et leur qualité artistique n'avaient pas de perspectives de réalisation » (E. Gabrilovitch dans ART SOVIÉTIQUE du 11-12-48). Les soixante scénarios ou synopsis retenus ne furent pas non plus en fin de compte jugés satisfaisants, puisque, le 14 juin 1948, le Conseil des Ministres prit un arrêté invitant le ministère du Cinéma à rechercher non pas la quantité mais la qualité. Et, commentant cet arrêté dans LES IZVESTIA (14-7-48) le Ministre I. Bolchakov proclamait : « L'élévation du niveau artistique et idéologique des films soviétiques exige le développement de l'art cinématographique en profondeur et non en largeur ».

Exposant le problème à la veille du douzième plenum du Bureau de l'Association des Ecrivains soviétiques, le Président de la Commission du cinéma, E. Gabrilovitch, insistait tout d'abord parmi les « tendances négatives dans le développement de la littérature ciné-dramatique » sur la difficulté d'obtenir des scénarios originaux sur les thèmes contemporains :

« Un important et même, peut-on dire, le plus puissant détachement de ciné-dramaturges travaille à des scénarios biographiques ou à des adaptations. L'immense importance politique et artistique des films biographiques, ainsi que de la transposition à l'écran des meilleures œuvres de la littérature soviétique ne peut être mise en doute. Il n'en reste pas moins que la passion des scénaristes pour les biographies et les adaptations aboutit à la réduction du nombre de scénarios originaux sur les thèmes les plus importants de la vie d'après-guerre.

« Prenons par exemple les deux thèmes essentiels de l'après-guerre, l'industrie et les kolkhozes. Les scénaristes ne réussissent pas à les traiter. De nombreux scénarios sur l'industrie et les kolkhoses ont été écrits, mais très peu furent vraiment couronnés de succès ».

Par ailleurs, M. Gabrilovitch note, qu'à côté de quelques incontestables réussites, on voit « un très grand nombre de scénarios ternes, insignifiants politiquement et artistiquement ». Or, « certains de ces scénarios sont dus à des écrivains et des auteurs dramatiques en vue » (ART SOVIÉTIQUE du 11-12-48).

S'arrêtant dans son rapport au plénum sur les mêmes questions, M. Stcherbina, vice-ministre du cinéma, précisait : « Les scénaristes ne possèdent pas encore une expérience suffisante de la vie, la capacité

de fixer les traits du nouveau qui naît quotidiennement dans notre pays... Visiblement, ils manquent pour cela des connaissances nécessaires et de capacité professionnelle ». (ART SOVIÉTIQUE du 25-12-48).

M. Stcherbina se montrait néanmoins optimiste quant à l'avenir, faisant ressortir que le plan de préparation de scénarios pour 1949 englobait une trentaine d'œuvres « sur les hommes des nouveaux plans quinquennaux ». D'autre part, il croyait pouvoir constater enfin « un tournant dans l'attitude de l'Association des Ecrivains soviétiques à l'égard de la dramaturgie ». Depuis longtemps, en effet, les cinéastes se plaignaient du peu d'empressement manifesté par cette organisation à orienter ses membres vers la composition de scénarios.

Pourtant, un an passa et le nombre des films réalisés tomba à dix !

Le 2 février 1950, ART SOVIÉTIQUE note : « Les succès importants en ce qui concerne l'amélioration du contenu idéologique et politique, ainsi que de la qualité artistique, obtenus par le cinéma soviétique dans son ensemble, permettent de poser le problème de l'accroissement du nombre des films produits. Mais... la solution de ce problème se heurte avant tout au fait que nous ne disposons pas du nombre *indispensable de scénarios sur des thèmes actuels* ».

Et l'assemblée des travailleurs du cinéma en mars 1951 constate : « On écrit toujours trop peu de scénarios. Certains auteurs travaillant pour le cinéma étudient mal la vie, montrent du laisser-aller dans le développement de leurs sujets et la peinture des caractères, négligent la qualité artistique de la forme et de la langue ». (ART SOVIÉTIQUE du 6-3-51). L'élaboration du « plan thématique » pour 1952-1953 (effectuée cette fois avec *la participation d'un plus grand nombre d'écrivains* connus et sur des bases plus concrètes que par le passé) a suscité quelques espoirs (le plan comprend plus de 120 projets de scénarios). Mais, nous avons vu comment la situation est jugée à l'heure actuelle.

Si l'on recherche les causes de cette situation, on constatera qu'elles ressortissent aux domaines les plus divers. En gros, on peut les classer cependant en deux grandes catégories (encore que la ligne de séparation entre ces catégories ne soit pas très nette) : les questions d'organisation, dans le sens le plus large de ce mot, et les facteurs d'ordre idéologique. Quoique l'action de ces derniers doive être considérée comme décisive, les premières ont aussi leur importance. Il faut donc en étudier brièvement l'essentiel.

LE « STANDING » MORAL DU SCENARISTE

Répondant aux accusations lancées contre l'Association des Ecrivains soviétiques à propos du peu d'empressement manifesté par ses membres à travailler pour le cinéma, le romancier Boris Gorbatov déclarait devant l'assemblée des travailleurs du cinéma en mars 1948 : « Dans le système de production, les scénaristes n'existent qu'en tant que *problème des scénarios* et nullement en tant que participant sur un pied d'égalité à la création cinématographique... L'écrivain n'a même pas la certitude que son scénario sera transposé avec le soin et le respect qui lui sont dus ». (GAZETTE LITTÉRAIRE du 6-3-48).

L'auteur des « Indomptés » mettait ainsi le doigt sur l'une des anomalies qui furent pour beaucoup, jusqu'à ces derniers temps, dans

l'hésitation des écrivains à répondre aux appels qui leur étaient continuellement adressés.

Le nombre des scénaristes professionnels étant en U.R.S.S. très réduit, les dirigeants du cinéma soviétique recherchent depuis longtemps la collaboration directe des romanciers et des dramaturges. Mais ceux-ci ne montrent guère d'enthousiasme à se laisser détourner de leur travail habituel (malgré l'exemple de confrères en vue tels que Virta, Ajaïev, Pogodine et quelques autres ; malgré aussi l'existence d'une Commission de ciné-dramaturgie au sein de l'Association des Ecrivains). D'une part, en effet, l'élaboration de scénarios leur paraît n'avoir que peu de rapports avec la véritable création littéraire. Ils n'imaginent pas pouvoir y trouver la satisfaction directe que leur apporte un roman ou une pièce de théâtre. A l'assemblée des travailleurs du cinéma en mars 1951, le scénariste bien connu M. Papava constatait : « On continue à regarder le scénariste de haut. La mauvaise tradition, en vertu de laquelle le scénario est considéré comme une œuvre littéraire de troisième ordre, n'est pas surmontée. A l'Association des Ecrivains soviétiques on discute même de nouveau la question : le scénario a-t-il un rapport quelconque avec la littérature ? » (ART SOVIÉTIQUE du 6-3-51).

D'autre part, pendant longtemps les écrivains ont pu craindre que leur contribution à l'œuvre cinématographique ne soit finalement déformée à l'écran au point de rendre méconnaissables leurs intentions. La romancière (et scénariste) Olga Forsch a exprimé ce sentiment il y a déjà une vingtaine d'années : « L'écrivain est habitué à travailler en toute indépendance et à répondre pour son travail... Or, voilà que cet écrivain vient au cinéma et découvre que, son scénario étant réussi, il n'est nullement sûr que le film sera réussi lui aussi. Le scénario est suivi d'une foule de « compagnons de route » qui introduisent chacun quelque chose. C'est de cela que l'écrivain a peur ». (CINÉ du 16-12-35).

Pour répondre à la première objection, on s'efforce, ces derniers temps, de faire admettre l'idée que le scénario est un genre littéraire parfaitement valable en soi, à mettre sur le même plan que le roman, le drame, etc... Aussi demande-t-on, par exemple, que les scénarios soient publiés, avant leur réalisation, dans les revues littéraires et fassent l'objet de comptes rendus au même titre que les œuvres ressortissant aux autres genres. D'autre part, depuis plusieurs années déjà, la presse soviétique et les dirigeants du cinéma proclament avec insistance que le scénario joue le rôle le plus important dans la naissance de l'œuvre cinématographique. « C'est du scénario que dépendent les qualités idéologiques et artistiques de l'œuvre cinématographique », affirme le vice-ministre du cinéma M. Stcherbina (LA PRAVDA du 10-7-48). — « Le succès ou l'échec d'un film est avant tout déterminé par le scénario. Celui-ci est la base du film », répète LA PRAVDA dans un éditorial (4-9-50). — « Aujourd'hui, personne ne met plus en doute le fait que le scénario représente le fondement idéologique et artistique du film », croit pouvoir constater encore M. Papava (L'ART DU CINÉMA, n° 1, 1952).

LE SCENARISTE ET LE METTEUR EN SCENE

Nous avons vu qu'Olga Forsch parlait de « la foule des compagnons de route » qui modifient progressivement le scénario au cours de marche vers l'appareil de prises de vues. Les « compagnons de route » en question, c'est avant tout la « véritable haie de rédacteurs, sous-rédacteurs, rédacteurs principaux, sous-chefs et chefs de services » à laquelle se référait dans une réunion, l'année dernière, le metteur en scène Youri Raizman, haie qui sépare l'auteur du scénario des réalisateurs du film (ART SOVIÉTIQUE du 6-3-51). Ces fonctionnaires — dont dépend l'approbation du scénario par le ministère du Cinéma — estiment presque toujours de leur devoir d'exiger l'une ou l'autre modification. Mais il faut examiner ici une autre donnée du problème : les rapports entre le scénariste et le metteur en scène.

L'écrivain et critique V. Soutyrine a montré dans L'ART DU CINÉMA (N° 3, 1947) en quoi consistaient ces rapports au lendemain de la guerre (la même situation existant du reste *avant la guerre*) ; en dehors des rares cas de collaboration harmonieuse : « Jusqu'à présent... ayant accédé à toutes les exigences des instances qui examinent et approuvent les scénarios, *habituellement* l'auteur perdait de vue son œuvre jusqu'à l'achèvement du film... Pendant ce temps, le groupe des prises de vues, ayant en mains le scénario littéraire approuvé, le soumettait au cours de la réalisation à de multiples opérations, dont une grande partie avait directement pour but de modifier les instructions créatrices du scénariste. Ces opérations étaient généralement *effectuées non seulement* sans la participation de l'auteur, mais sans même que celui-ci soit prévenu.

« En principe, personne ne dénie au scénariste le droit d'exiger une *réalisation* exacte et consciencieuse de ses intentions. Mieux que cela : l'approbation du scénario littéraire par le ministre du Cinéma confirme nettement ce droit, puisque de cette manière le groupe des prises de vues est privé de la possibilité de modifier arbitrairement le scénario. En fait... les droits du scénariste n'étaient qu'une fiction ».

Il faut dire qu'à l'origine de ce problème il y a eu, en U.R.S.S., l'opposition entre deux théories divergentes de la création cinématographique elle-même. N'oublions pas que, pendant longtemps, en U.R.S.S. plus qu'ailleurs, les metteurs en scène ont considéré le scénario comme un élément d'importance très réduite. Selon eux, il devait simplement servir de *stimulant émotionnel*, d'*occasion* pour la réalisation du film. Comme le rappelait en 1935 Boris Choumiatzki, « le film se faisait avec l'aide de *l'inspiration* souvent sur la table de montage et comme une libre improvisation du metteur en scène » (Préface au scénario édité des *Paysans*). Même après la guerre, le dédain à l'égard du scénario n'a pas été entièrement surmonté, comme l'a fait remarquer le vice-ministre du Cinéma, M. Stcherbina (LA PRAVDA du 10-7-48) et comme l'écrivait la scénariste Marie Smirnova encore l'année dernière : « La conception du scénario comme simple occasion pour un film, depuis longtemps condamnée, se rencontre encore assez souvent. Officiellement, le scénario est reconnu comme la base du film, de même que le scénariste est considéré comme un écrivain ; mais nous savons combien le point

de vue « non officiel » peut influer sur l'évolution d'un phénomène. » (ART SOVIÉTIQUE du 10-4-51).

Pour remédier à cet état de choses et garantir plus sérieusement que par le passé les droits du scénariste, le ministère du Cinéma a prévu, dans un statut élaboré dès 1947, l'intégration de celui-ci dans le « groupe des prises de vues » (qui comprend le chef de production, le metteur en scène, l'opérateur, etc...). En vertu de ce statut, l'auteur du scénario littéraire doit suivre tout le travail de réalisation du film. Mais l'application de cette mesure s'est heurtée à toute espèce de difficultés pratiques. D'ailleurs, si le statut en question renforce l'autorité du scénariste, il laisse entier le problème de la qualité du scénario au départ. Or, les metteurs en scène ont fait plusieurs fois observer qu'ayant en mains un scénario mauvais ou ne répondant pas aux exigences du cinéma, ils sont bien obligés de le modifier sans pouvoir toujours attendre l'avis de l'auteur. De plus, ce dernier remet souvent son ouvrage en retard, obligeant ainsi les réalisateurs à commencer les prises de vues sans avoir eu le temps de travailler sérieusement au découpage. L'improvisation devient alors inévitable.

Signalons que, pour éliminer les difficultés de cette espèce, certains cinéastes russes ont proposé d'introduire dans les studios de l'U.R.S.S. le système de stricte division du travail tel qu'il existe à Hollywood, avec passage successif du scénario entre les mains de différents spécialistes. Cette solution avait déjà été envisagée par la Direction générale du Cinéma (B. Choumiatzki, en 1935-1936). Mais évidemment, une telle méthode est trop éloignée de la conception soviétique de l' « œuvre créatrice » et d'ailleurs inapplicable dans les conditions actuelles, ne fût-ce qu'en raison de l'absence de « spécialistes ».

Précisément, on peut se demander à ce propos pourquoi si peu d'efforts paraissent avoir été faits en U.R.S.S. pour créer un cadre permanent de scénaristes professionnels.

En fait, à l'Institut du Cinéma de l'U.R.S.S., il existe depuis 1930 une Faculté de Scénaristes qui a formé, jusqu'à l'année dernière, 170 *spécialistes*. Mais, si une soixantaine d'entre ceux-ci sont employés dans les services du ministère du Cinéma, trois seulement travaillent systématiquement comme scénaristes. Il semble bien que la responsabilité de cette situation incombe au ministère (quoiqu'il soit également question des défauts de l'enseignement fourni par la Faculté).

Toute l'attitude du ministère à l'égard des jeunes cadres a d'ailleurs été violemment dénoncée l'année dernière, dans la GAZETTE LITTÉRAIRE, par Poudovkine et Constantin Simonov. Ce n'est qu'à la suite de cet article que certaines mesures ont été prises pour utiliser davantage les jeunes diplômés de l'Institut du Cinéma (par exemple en demandant à plusieurs d'entre eux des scénarios dans le cadre du plan 1952-1953).

Finalement, pour demeurer dans le problème qui nous occupe, le système qui paraît avoir donné les meilleurs résultats est celui de la collaboration entre le scénariste et le metteur en scène avant la présentation définitive du scénario littéraire. Ce système tend à se répandre, il ne peut cependant jouer que dans le nombre limité de cas où le metteur en scène est désigné suffisamment tôt.

PHILIPPE SABANT

Défense et Illustration du DÉCOUPAGE CLASSIQUE

par

Hans Lucas

On sait la force avec laquelle Jean-Paul Sartre attaqua naguère François Mauriac : l'auteur des *Anges Noirs* ne sut, disait-il, donner à ses héros cette liberté dont notre vie s'enrubanne, ces soudaines envies de modifier l'action prévue, et par une parodie infâme, ne les sut faire hésiter que pour singer mieux la magnificence de Dieu. Mais quelle vanité aussi que de vouloir, à tout prix, accorder au langage la part de métaphysique qu'il ne saurait, en des occasions extrêmes, que porter au sublime. Considérez plutôt, avec Diderot, que la morale et la perspective sont les deux qualités essentielles à l'artiste, et que Baudelaire ne dit rien d'autre, qui écrit que le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est extrêmement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, qui sera si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sur un art tout d'irrespect, autrement dit, de pudeur qui ne sait cacher ses secrets, du plus religieux des arts, puisqu'il place l'homme devant l'essence des choses, montre l'âme dans le corps, sur le cinéma enfin, on sent les chances qu'a le jugement de s'égarer. Aujourd'hui encore, nos critiques s'épuisent dans d'incroyables travaux, ils sont parvenus à obscurcir les connaissances les plus simples et les plus claires ; ils s'entourent de philosophie, quand je ne veux point d'un auteur qui me fasse penser à lui, à son bel esprit, et non aux personnes qu'il fait parler ; je veux, pour citer Fénelon, « un sublime si familier, que chacun soit tenté de croire qu'il l'aurait trouvé sans peine, quoique peu d'hommes soient capables de le trouver. » Trop de brillant me gêne et m'aveugle ; je goûte plus l'agréable et le vrai que le surprenant et le merveilleux. Il semble, d'autre part, que la crise de la littérature contemporaine fasse, depuis vingt-cinq ans, répondre le cinéma d'erreurs qui n'appartiennent qu'à celle-ci. Notre époque écrit donc bien mal qu'elle s'émerveille de discours si châtiés, ceux du ciné américain (la sobre élégance, l'exécution aisée en décourage souvent les louanges), elle prend son imagination pour son cœur qu'elle se fâche au point d'en ôter les qualités morales, dont, pourtant, ils ne peuvent qu'être

fournis. Oublie-t-on que cette facilité n'est pas d'aujourd'hui, que l'aisance des cinéastes d'outre-Atlantique trouva autrefois son écho ? en notre aimable et malheureux dix-huitième siècle. Tout le monde y écrivait fort bien (voyez en quelle circonstance fut composé *La Religieuse*), il s'y passa pourtant des événements fort graves.

Mon propos n'est point de paradoxe. Je voudrai rapporter quelques points communs à l'art du dix-huitième siècle comme à la mise en scène de ces dernières années. Ils se trouvent d'abord dans l'attitude de l'artiste devant la nature ; il admet la nature comme le premier modèle de l'art. On voit alors que ce n'est pas le cinéma qui hérita du roman d'une technique du récit, mais le roman qui a hérité d'un art du dialogue, faut-il dire perdu depuis Corneille ? Oh, combien imaginent la Bérénice, la Phèdre de leurs songes, qui abandonne sur l'écran la traîne de ses larmoiements ! mais je crains que l'harmonie, serait-elle du plus beau chant, ne suffise au plus vertueux des arts, qu'il faille que de la vérité il s'embarrasse, que, selon la belle parole de Delacroix, il corrige la réalité de cette perspective que notre œil se plaît trop de ne point fausser ; je veux dire par là qu'il sache ne se point contenter de l'imitation d'une réalité toute « pêchée au hasard » (Jean Renoir). Vraiment, si le cinéma n'était que cet art du récit, dont certains veulent lui faire une gloire, l'on prendrait bien du plaisir, en lieu d'ennui, à ces longs morceaux, soucieux, avant tout, de correctement exposer les mobiles les moins avouables de l'assassin ou de la coquette. Mais il est un regard à chaque instant si neuf sur les choses, qu'il les perce plutôt qu'il ne les sollicite, et qu'il capte ce qu'en elles guette l'abstraction. Je ne m'illustrerai que d'un exemple, emprunté à l'auteur de *La Règle du Jeu*. Moins héritière des maîtres de l'impressionnisme que de Henri David et de Poussin, la mise en scène de Jean Renoir possède, en effet, ce style de la chose qui consiste à montrer le détail sans le séparer de l'entourage. Si ce cinéaste utilisa, au cours de *Madame Bovary*, la mise en scène dite « en profondeur », ce fut pour imiter la manière subtile dont la nature dérobe la liaison de ses effets ; s'il prépare les événements, ce n'est pas pour les mieux enchaîner, car il se soucie plus de la *brutalité* des émotions que de la contagion qu'elles causent.

Telle est la condition de la dialectique cinématographique : il faut vivre plutôt que durer. Rien ne sert de tuer ses sentiments pour vivre vieux. Si l'apparition de la comédie américaine est d'une importance aussi grande que celle du parlant, c'est qu'elle restaura la rapidité de l'action, et permit de se laisser aller à la pleine jouissance de l'instant. Certes, nous avons désappris de voir ; du sursaut d'une épaule, nous n'imaginons que la frayeur, des froncements des ailes du nez, que la colère, moins anxieux de saisir l'intrigue dans ses rebondissements qu'en son exposition. Je dirai donc que la comédie américaine doit moins aux farces de Mack Sennett qu'à D.W. Griffith, et, peut-être, moins au metteur en scène de *One Exciting Night* qu'à celui de *Queen Kelly*, ou, autrement dit, par-delà Stroheim, à l'expressionnisme allemand. Cette école avait fini, par une juste logique d'ailleurs, dans le film de music-hall, les jolies gambades de Lilian Harvey (*Le Congrès s'amuse, Libelei*) ; l'expressionnisme avait fait de l'œil



Otto Preminger, *Where the Sidewalk Ends :* à gauche, Dana Andrews et Gene Tierney

le foyer moral du sentiment, Lubitsch fit du regard ce que Stendhal écrivit ce qu'il était, la grande arme de la coquetterie vertueuse.

Le regard, puisqu'il permet de tout dire, puis de tout nier car il n'est qu'accidentel, est la pièce maîtresse du jeu de l'acteur de ciné. On ne regarde que ce que l'on sent, et que l'on ne veut avouer comme son secret. Observez le découpage de Otto Preminger, la paraphrase habile et précise que ce Viennois fait de la réalité, vous voyez tôt que l'emploi du champ-contre-champ, que la préférence du plan moyen au plan général marque l'envie de réduire le drame à l'immobilité du visage, car le visage n'appartient pas seulement au corps, il continue une idée qu'il faut saisir et rendre. Un beau visage, écrit justement La Bruyère, est le plus beau des spectacles. On sait la jolie légende qui veut que Griffith, ému par la beauté de son actrice, inventa le gros plan, en en voulant mieux fixer les détails. Paradoxalement donc, le gros plan le plus simple est aussi le plus émouvant. Notre art sait ici le plus fortement marquer sa transcendance, et dans le signe faire éclater la beauté de l'objet signifié. De ces yeux immenses qui se plissent, pleins de prudence et de luxure, de ces lèvres qui pâlissent, de leur trouble nous ne voyons que ce qu'il suppose de noirs desseins, de leurs aveux que ce qu'elles cachent d'illusions. Là où Preminger emploie la grue, Hawks emploie volontiers le « raccord » dans l'axe : les modes d'expression ne changent que par ce que les sujets changent, ce n'est pas de lui-même que le signe tire sa signification mais de ce qu'il représente, de la scène jouée. Rien n'est plus faux que de parler du découpage classique comme d'un langage qui aurait trouvé son plus haut degré de perfection avant la deuxième guerre mondiale, avec Lubitsch en Amérique, et Marcel Carné en France, à tel point qu'il

équivaudrait à un mode de pensée autonome, applicable à n'importe quel sujet avec un égal succès. Ce que j'admire chez Gance, Murnau, Dreyer, Eisenstein, c'est le don qu'ont ces artistes de prendre de la réalité ce que le cinéma est le plus propre à glorifier. Classique, le découpage l'est depuis longtemps, et ce serait faire injure à Lubitsch que de l'imaginer anxieux de briser avec les théories de ses aînés. Mais voyez encore Ida Lupino renouer avec le style de la Triangle, comme Gide, naguère, renoua avec celui de Mme de La Fayette ; les aventures de ses héroïnes (*Not Wanted,* avec Sally Forrest, *Outrage,* avec Mala Powers) me touchent autant que les espiègleries de Bébé Daniels, la grâce mutine de Carol Dempster, elles s'entravent de cruelles étourderies, puis, brusquement, ennuyées de la prudence, elles délaissent toute précaution et se livrent au bonheur d'aimer.

Je voudrai combattre ceux qui ne songent qu'à légiférer dans l'absolu. Récemment encore, un célèbre sociologue analysait le mythe de la mort dans le cinéma américain (1), mais il ne cherchait, dans le peu de films cités, qu'à mieux étayer ses thèses. Je n'ai que voulu prétendre que, au contraire de la mise en scène de *The Best Years Of Our Life,* celle de *To Have And Have Not* est plus apte à rendre les égarements du cœur et de l'esprit, que cela est sa fin, quand le rapport extérieur des êtres est plus l'objet de celle-là. Comparez *Wuthering Heights* à *Te Best Years Of Our Life,* voyez comment Eisenstein retourne aux sources de son art, et dites-moi si le destin du cinéma moderne ne se pose pas dans les mêmes termes qu'il se posa aux partisans attardés du romantisme. Oui, *sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques.*

J'irai jusqu'à défier de rendre, dans un plan général, ce trouble extrême, cette agitation intérieure, ce désarroi enfin, que le très inexpressif « plan américain », pour celà même, sait rendre si fort. S'il fallait trouver, dans le cinéma américain, un goût trop excessif de la mort, c'est surtout dans la crainte du repos que je l'irai chercher, en ces instants où, dans la panique du cœur, le moindre geste figure la certitude, et tout ensemble, la haine, le repentir, le badinage et la vertu. C'est que les plus fines nuances de l'âme doivent, peut-être, être traitées avec le plus d'emphase, de même qu'une gesticulation qui force l'attention évite à la pudeur de devoir s'attendrir.

Je verrai même dans cette discontinuité spatiale due au changement de plan, dont certains enthousiastes du « ten minutes shot » se font un devoir de rougir, la raison de la plus grande part de vérité que contient cette figure de style. Quelle autre tournure saurait nous donner, d'une conversation d'amoureux, une image aussi fidèle que celle, dans *Stage Fright,* de la promenade en taxi de Jane Wyman et Michael Wilding ? nous émouvoir de tant de *conventionnel ?* Ce n'est pas le fameux plan de la cuisine, au cours de *The Magnificent Ambersons,* qui me bouleverse, mais, dans cette atmosphère de crépuscule des Dieux, le petit visage crispé dans le bonheur que Welles fit prendre à Anne Baxter. Oui, je vois plutôt dans la modestie de ces films de Mankiewicz (*All About Eve, House Of Strangers*), de Mark Robson

(1) Roger Caillois, « Quatre Essais de Sociologie Contemporaine ».

(*Roughhood, My Foolish Heart*), de Otto Preminger (*Whirlpool, The Fallen Angel, Where The Sidewalk Ends*), une réaction, peut-être inconsciente, contre la tendance religieuse que prend le cinéma moderne ; si ces cinéastes se piquent de ne mettre en scène que ces moments où les liens les plus forts du monde se relâchent et se brisent, vivent de jalousie ironique, où l'ambition prend les traits de l'amour, c'est qu'ils s'effrayent d'un art qui trouverait, selon Maurice Schérer (1), dans la croyance en l'âme le meilleur de son inspiration. Abandonnant jusqu'à l'habitude de montrer l'un des interlocuteurs en amorce (je remarquai que celà n'arrive que lorsque l'on apprendra, par la suite du film, qu'il en a menti), le découpage classique serre de plus près la réalité psychologique, j'entends celle des sentiments ; il n'y a, en effet, pas d'orages dans l'esprit, de tracas dans le cœur, qui ne se marquent de causes physiques, un afflux de sang au cerveau, une faiblesse dans les nerfs, et dont de grandes allées et venues ne peuvent qu'amoindrir l'intensité. Si cette manière est la plus classique, c'est aussi qu'il fut rarement manifesté autant de mépris pour la photographie d'un monde capté par accident, que le langage n'y est que le reflet des passions, qu'elles se peuvent donc dominer. Certes, il n'est que d'examiner l'évolution du plus grand artiste américain, j'ai nommé Howard Hawks, pour voir combien est relative cette notion de classicisme. De l'art de *Only Angels Have Wings* à celui de *My Girl Friday*, de *The Big Sleep*, voire de *To Have And Have Not*, que voit-on ? se préciser le goût de l'analyse, aimer cette grandeur artificielle attachée aux mouvements des yeux, à un air de marcher, bref, à savoir comme personne ce dont le cinéma se peut enorgueillir, et ne pas en profiter (j'en accuserais volontiers Orson Welles pour *Macbeth*, et Robert Bresson pour le *Journal d'un Curé de Campagne*) pour faire de l'anticinéma, mais au contraire, par une plus sévère connaissance de ses limites, en fixer les lois essentielles.

Je crois assez avoir insisté sur le tort qu'ont nos critiques de tomber sous l'influence de la philosophie contemporaine, de faire de certaines figures de style jusqu'à une vision du monde, de vêtir tel procédé de prétentions astrologiques qu'il ne saurait avoir, et partant, d'enlever à la psychologie classique ce dont en elle le cinéma pouvait s'accommoder, rendre explicite, en ne réduisant pas l'homme à la « suite des apparitions qui le manifestent » (Jean-Paul Sartre), et, par paradoxe, du monisme du phénomène, ne restaurant que la pluralité d'interprétation qui lui fait défaut. Au ciné, la beauté n'est que l'aveu du caractère, elle ne nous donne sur telle actrice que des indications sur ce qu'elle ne soit pas de composition. Le cinéma ne s'interroge pas sur la beauté d'une femme, il ne fait que douter de son cœur, enregistrer sa perfidie (c'est un art, écrit La Bruyère, de *toute* la personne de placer un mot ou une action qui donne le change), ne voir que ses mouvements. Ne sourions pas de tant de passion qu'enfièvre la logique, on sent bien que ce qui en assure la valeur est qu'il s'agit à chaque instant d'*aimer ou de mourir*.

HANS LUCAS

---

(1) CAHIERS DU CINÉMA, numéro 8.

Notre enquête



sur la critique

AVANT-PROPOS

Nous annonçons depuis quatre mois une enquête sur la critique que nous avons menée à l'aide de questionnaires envoyés à nos confrères d'abord, aux auteurs et aux producteurs ensuite.

Nous sommes enfin en mesure de livrer à nos lecteurs la première partie du travail. Son volume expliquera, en l'excusant peut-être, notre retard.

Nous avons adressé le questionnaire à une centaine de nos confrères. Nous nous excusons d'abord près de ceux qu'il n'a pu toucher. Qu'ils veuillent bien croire qu'il ne s'agissait pas d'une discrimination quelconque. Le hasard des adresses que possédait le secrétariat des CAHIERS DU CINÉMA *a pu jouer un certain rôle (Ah ! si tous les critiques étaient abonnés nous aurions leur plus récente adresse personnelle).*

Quoi qu'il en soit nous avons obtenu à ce jour trente-neuf réponses dont on verra qu'elles se répartissent entre des personnalités assez harmonieusement représentatives de la critique d'avant-guerre (encore ou non en exercice), de la critique d'après guerre et de la « jeune critique ». Nous avons également les réponses de 4 critiques provinciaux (Serge Parmion, Roger Durandal, R. Bataille et P. A. Latouche). Voici du reste la liste de nos correspondants par ordre alphabétique :

Alexandre Arnoux, Henri Agel, R. Bataille, A. J. Cauliez, François Chalais, Georges Charensol, Louis Chauvet, Robert Chazal, Georges Damas, Pierre Descaves, Lucie Derain, Simone Dubreuilh, Roger Durandal, Jean Fayard, Nino Franck, Jean-Jacques Gautier, Paul Guth, Maurice Henry, André Lafargue, René Lalou, André Lang, Pierre Laroche, P. A. Latouche, Lo Duca, Hans Lucas, Denis Marion, Claude Mauriac, Jean Morienval, Michel Mayoux, Jean Néry, Serge Parmion, Jean-José Richer, Georges Sadoul, Maurice Schérer, Philippe Soupault, Pierre Scize, Nicole Védrès, Vera Volmane, Lucien Wahl.

Nous remercions vivement les critiques qui ont bien voulu se prêter à cette enquête. Nous nous excusons d'avance de l'usage nécessairement partiel que nous allons faire de leurs réponses. Il ne saurait en effet être question de reproduire intégralement chacune d'elles, les répétitions seraient trop nombreuses. Nous essaierons seulement de grouper les points de vue les plus proches en utilisant des citations caractéristiques ou au contraire celles qui peuvent exprimer une nuance importante.

A. — CONCEPTION DE LA CRITIQUE

1° COMMENT CONCEVEZ-VOUS LA FONCTION DU CRITIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE ?

Cette question préliminaire pouvait s'entendre de diverses façons. Elle avait surtout pour but de donner le ton. Les deux autres paragraphes n'en étant au fond que le développement. Aussi les réponses significatives à cette première question viennent-elles surtout de ceux qui ont adopté les positions les plus extrêmes soit dans le sens de l'impressionnisme pur soit au contraire en faveur de positions esthétiques, pédagogiques ou doctrinales.

Ainsi de J.-J. GAUTIER cette définition lapidaire : « *un critique cinématographique est un monsieur choisi et payé par un directeur de journal pour donner dans les colonnes de ce journal son opinion sur les films qu'il a vus.* »

Dont ne serait pas si loin celle de F. CHALAIS qui corrige pourtant de quelques éléments positifs cette définition toute négative : « *un critique cinématographique n'est pas autre chose qu'un spectateur. La manie qu'il a prise d'aller au cinéma lui donne une certaine autorité. S'il a par-dessus le marché de la mémoire et ne confond pas Stroheim et Berthomieu on dira qu'il est compétent...* »

Ces boutades témoigneraient peut-être d'un certain scepticisme sinon sur la fonction du moins sur la condition de critique. Nous n'en trouvons pas trace chez d'autres tenants de l'impressionnisme intégral dont on remarquera qu'ils ont exercé, pour la plupart, avant la guerre, aux « temps héroïques ».

Ph. SOUPAULT : « *le critique doit dire ce qu'il pense, tout ce qu'il pense, rien que ce qu'il pense* », ou encore PIERRE DESCAVES : « *une critique de tempérament et de caractère* » et M. HENRY (qui prônerait plutôt du reste un impressionnisme doctrinaire) » *la critique cinématographique devrait avoir pour fonction, non pas « d'aider le cinéma » mais de défendre l'art cinématographique contre les exigences abusives de l'industrie* ».

SIMONE DUBREUILH avec un mélange de scepticisme et de foi proclame « *aussi nécessaire que le Don Quichottisme : A force de combattre des moulins ont finit par abattre des géants* (*de sottise, de préjugés, de conformisme*). »

Symétriquement la plupart de ceux qui sont pour une critique fondée sur un minimum de doctrine ou de système esthétique témoignent d'une ambition particulière pour leur fonction :

G. DAMAS : « *essentiellement éducation adroite du public* ». H. AGEL : « *le critique cinématographique est un éducateur et un informateur* », G. SADOUL : « *le rôle du critique est de guider le public vers de bons films* », C. MAURIAC : « *dès qu'il n'est pas obligé de s'en tenir à la simple information il doit enseigner « à voir* (*encore faut-il que les auteurs aient donné à voir*) » enfin M. MAYOUX : « *la critique existe en tant que prise de conscience extérieure au cinéma lui-même mais à ce titre indispensable plus encore au cinéma que dans les autres arts. En effet celui-ci considéré uniquement comme un moyen de distraction par l'immense majorité de son public et d'abord comme un spectacle par la minorité elle-même de ceux qui s'interrogent sur sa valeur et ses auteurs, n'existe comme art que par la vertu de la réflexion critique.* »

On ne saurait donc tirer de grandes conclusions générales des réponses à cette question préliminaire sinon peut-être remarquer que ceux qui ont éprouvé le besoin de donner de leur critique une définition succincte et militante sont en majorité soit les « jeunes », soit les « vieux » critiques. Qu'on ne voit pas dans ces épithètes une classification par âge mais simplement une distinction entre la génération critique qui exerça durant ou dès les années 30 (mettons à l'époque de la première REVUE DU CINÉMA) et celle dont les noms parurent au sommaire des derniers numéros de la deuxième REVUE DU CINÉMA, de LA GAZETTE DU CINÉMA ou des CAHIERS. Peut-être simplement deux jeunesses se rejoignent-elles car je remarque aussi qu'un Charensol qui débuta au temps du muet mais continua d'exercer régulièrement depuis, se contente d'une définition beaucoup

plus modeste « *informer le public* ». Mais il n'y a en somme rien là qui ne relève d'une explication psychologique toute simple.

Aussi bien une assez longue pratique de la critique cinématographique semble-t-elle incliner chacun quelque soit son point de départ vers des positions modérées. J'en trouverais deux exemples symétriques dans les réponses de Simone Dubreuilh et J. Fayard.

« *Le jeune critique,* écrit notre consœur, *se choisit automatiquement des maîtres, une esthétique, un système, le critique plus âgé ne croît plus qu'à son propre univers, enrichi de trouvailles contrastées de maîtres différents de systèmes contradictoires, d'esthétiques opposées... Un système n'est utile que dans les périodes aiguës de combat (pour ou contre Bunuel, pour ou contre Bresson, pour ou contre* M. Verdoux). »

Réciproquement, J. FAYARD, parti au contraire d'une conception très journalistique et impressionniste (proche en somme de celle de Chalais) reconnaît : « *Quand je suis entré dans le métier, je pensais que le critique est un simple spectateur autorisé à exprimer publiquement son sentiment et il me répugnait autant de dogmatiser que d'être catéchisé.*

Malheureusement une impression n'est qu'une vapeur. D'abord elle est suspecte. Ne doit-elle rien à l'humeur du jour, à la couleur du temps, à la grâce d'une voisine ou à l'encombrement d'un voisin ?

Et puis elle n'a pas de poids dans la discussion que tôt ou tard on est conduit à engager avec le lecteur. Je ne suis pas d'accord, dit celui-ci. Il faut bien alors se servir d'argument. Un faisceau d'arguments a tôt fait de former une manière de doctrine... »

L'évolution inverse de ces deux critiques sous l'effet de la pratique et de l'expérience vers ce qu'on pourrait appeler un impressionnisme tempéré ou un dogmatisme modéré est la meilleure introduction au dépouillement des réponses à la seconde question du chapitre premier.

2° EN DEHORS ÉVIDEMMENT DES CRITÈRES LES PLUS GÉNÉRAUX DU GOUT ET DE L'HONNÊTETÉ TECHNIQUE, CROYEZ-VOUS DEVOIR VOUS RÉFÉRER HABITUELLEMENT A UNE ESTHÉTIQUE PROPREMENT CINÉMATOGRAPHIQUE, A UN SYSTÈME PLUS OU MOINS COMPLET ET COHÉRENT? OU AU CONTRAIRE, PENSEZ-VOUS QU'EN LA MATIÈRE IL N'Y AIT GUÈRE D'AUTRE CRITIQUE VALABLE QU'IMPRESSIONNISTE ?

Ces deux paragraphes posaient dans notre esprit la question essentielle de l'enquête. Mais peut-être la formulation aurait-elle dû en être plus claire. Les réponses en tout cas demandent pour la plupart à être interprétées car de prime abord elles feraient ressortir une énorme majorité favorable à l'impressionnisme. En fait et à y regarder de plus près les tenants de l'impressionnisme pur ne sont pas si nombreux, six ou sept sur trente-neuf. Les anti-impressionnistes partisans de la subordination à un système esthétique ou à quelque critère d'ordre moral ou politique sont en fin de compte plus nombreux : une dizaine. Mais les attendus nuancent souvent de manière sensible la position initiale. Si bien que la grande majorité des réponses exprime la croyance en une critique combinant en des proportions variables les vertus de l'impressionnisme à l'utilité du système. Nous avons essayé de disposer sur le parquet (aucune table n'étant assez grande) les trente-neuf réponses obtenues, par ordre d'impressionnisme croissant, c'est-à-dire allant du dogmatisme intégral à l'impressionnisme pur. Que le lecteur entreprenne donc avec nous, s'il en a encore le courage, cette « réussite ».

Donc les anti-impressionnistes sont au nombre d'une dizaine. Tous ne le sont cependant pas au même titre. Voici d'abord les « esthéticiens » :

M. SCHERER : « *Je pense qu'un certain nombre de critiques se réfèrent à un système. Exemple : Bazin, Kast, Sadoul, Mauriac, moi-même, etc...* »

H. LUCAS : « *Certes oui.* »

M. MAYOUX : « *Oui... Une critique impressionniste ne peut avoir de valeur que pour autant que derrière une forme impressionniste se trouve un substratum composé précisément, au delà du goût et de l'honnêteté technique (qualités passives) par une esthétique proprement cinématographique, par un système de valeurs et de références complet, cohérent, instructif, jamais fixé, mais sans cesse modifié lui-même par l'évolution de l'art qu'il doit toujours accompagner, soit le précédant, soit le suivant.*

Si ce substrat existe, la critique peut évidemment se donner l'élégance d'être ou de paraître impressionniste, mais ce ne sera jamais qu'un impressionnisme de surface. »

A. J. CAULIEZ : « *Sans référence à un système esthétique, il n'est pas de critique approfondie, l'impressionnisme vivifie comme une chair le squelette de la théorie.* »

C. MAURIAC, que nous savions attaché à la recherche de la « spécificité » : « *Oui, le mien, mais si j'en ai depuis des années la claire intuition, j'ai du mal à en préciser les fuyantes certitudes.* »

On remarquera, comme le laissait prévoir les réactions à la question préliminaire, que l'anti-impressionnisme groupe la quasi totalité de la jeune ou très jeune critique.

Mais des aînés lui tiennent compagnie.

G. SADOUL : « *La critique impressionniste avait déjà fait son temps lors de la splendeur de Jules Lemaître. La critique indépendante créée par Louis Delluc et Léon Moussinac après l'autre guerre n'était pas impressionniste.*

Les bons films servent l'art du cinéma et les aspirations de la majorité des spectateurs qui est, dans tous les pays, constituée par les travailleurs. Bien sûr les bons sentiments ne suffisent pas à faire les bons films, mais le contraire est encore moins vrai. L'assassinat n'est pas un des beaux arts. L'art du film ne saurait se proposer comme fin, même lointaine, l'assassinat de son public. En gros comme en détail. Voilà pour mon « esprit de système ». »

M. HENRY : « *Il (le critique) devrait pour mener ce combat, se référer à une large série de critères de qualité, aussi objectifs que possible et parfaitement communicables à l'ensemble de ses lecteurs. Dans la mesure où il s'agit entre autres choses d' « éduquer le public » le critique cinématographique a à résoudre un problème de pédagogie. L'important ce n'est pas de dire que tel film est bon ou mauvais, mais d'expliquer pourquoi. Partisan de la liberté artistique, le critique idéal serait un adversaire farouche des censures officielles ou non et se refuserait à participer à leurs travaux (pour adoucir les mœurs des flics on ne s'engage pas dans la police). Défenseur d'un art jeune en continuelle évolution, le critique ne négligerait aucune occasion de réclamer du nouveau, encore du nouveau, toujours du nouveau.* »

G. DAMAS veut : « *un système cohérent. Le cinéma est un langage. Les comptes rendus doivent être objectifs.* »

Quant à LO DUCA sa sévérité pour l'impressionnisme s'étaye de références : « *L'impressionnisme critique a des tenants d'autant plus tenaces* (1) *que le monde — que ceux-ci découvrent pour leurs lecteurs — leur paraît inexprimé. Or c'est un état de chose assez localisé qui vient du fait que la France a été coupée presque complètement des recherches russes, allemandes, anglaises, italiennes, hongroises, espagnoles. Les critiques qui connaissent Eisenstein, Balazs, Poudovkine, Gunter Groll, Rotha, Richter, Spottiswoode, Arnheim,*

(1) Précisons qu'il semble d'après cette citation et son contexte que Lo Duca pense en fait ici moins aux « impressionnistes » qu'aux pseudo-esthéticiens ou philosophes « inventeurs » de systèmes critiques dans l'ignorance du passé systématique de la dite critique.

Pasinetti, Aristarco, Chiarini, Barbaro et quelques autres non pas par des extraits hâtifs mais par l'œuvre, doivent se compter parmi nous sur les doigts de la main. La faute en est à des éditeurs trop timides qui n'ont jamais pris le cinéma au sérieux et qui n'ont pas suivi le mouvement essentiellement européen de la littérature cinématographique. »

Voici donc pour le premier tas de réponses placé à notre gauche sur le parquet. On va voir que sa discrimination est parfois incertaine d'avec le paquet voisin dans lequel nous nous sommes efforcés de grouper les partisans d'un système tempéré par l'impressionnisme, mais accordant encore une primauté à la théorie.

Cette position est nettement adoptée par L. CHAUVET : « *Le cinématographe étant un art différent des autres arts, il faut toujours mettre au premier plan ses possibilités particulières... un film ne me semble valoir comme tel que dans la mesure où ses éléments restent subordonnés à l'expression visuelle et ne cherchent pas à la contrarier.* »

Pour P. SCIZE : « *Un critique devrait allier le goût, la culture, la sensibilité à une grande rigueur esthétique. Il devrait en conséquence posséder une connaissance non médiocre de techniques de l'art qu'il est appelé à examiner, de son histoire, de ses progrès et même une idée de son devenir. L'impressionnisme ne serait pas pour autant exclu de son esprit, mais ne viendrait qu'après et subirait le contrôle des qualités précédentes.* »

La critique impressionniste paraît être à H. AGEL : « *un manque de loyauté vis-à-vis des lecteurs, on doit chercher avec eux, leur faire chercher dans quelles directions peut s'acheminer le cinéma.* »

Doux et modeste, notre RICHER répugne sans doute à jouer les Saint-Just, aussi manquait-il à l'unanimité de la « jeune critique » dogmatique, mais nous le retrouvons tout près :

« *Je pense qu'il est avant tout nécessaire de juger une œuvre cinématographique comme on juge n'importe quelle production de l'esprit. Pas de préventions, pas de ces indulgences coupables qui laissent supposer qu'on a affaire à un « parent pauvre ». Cela semble une vérité première, ce n'en est, hélas ! pas une pour certains critiques, a fortiori pour le public. Je crois que, de toute manière, il doit d'abord la situer aussi objectivement et aussi exactement que possible. Outre le nécessaire esprit d'analyse, l'exégèse, la culture, voire l'érudition, peuvent intervenir avec profit dans cette phase qui consiste à établir les rapports d'un film avec son auteur, son époque, à le replacer dans une évolution, dans un esthétique, le point de vue de la relativité de l'œuvre par rapport à l'immense contexte étant capital... Après, mais après seulement, il peut se livrer aux jeux que son impressionnisme intellectuel ou affectif lui propose.* »

D. MARION proclame d'abord sa conviction « *qu'au cinéma comme dans tous les arts, il n'existe ni lois, ni règles, seulement des cas d'espèce* ». Mais il écrit ensuite : « *Je crois que le cinéma s'adresse à l'inconscient et que lui seul réagit pour nous faire trouver un film bon ou mauvais. Mais la tâche du critique me paraît consister précisément à rationaliser cette réaction de manière à la rendre compréhensible et communicable à autrui.* » C'est réintroduire a posteriori un certain esprit de système et constater avec Pascal que pour être trouvées après les raisons n'en sont pas moins bonnes.

A. LANG estime que « *si le critique est titulaire d'une chronique, il se laissera guider par ses goûts et ses impressions. Pour se référer à une « esthétique », à un « système plus ou moins complet et cohérent », il faudrait qu'il pût parler en connaissance de cause de l'influence de la technique et des conditions de travail sur l'art cinématographique. Mais les critiques de cette classe, très estimés et très suivis par les professionnels et techniciens, ne peuvent pas toucher le grand public étranger à leurs préoccupations.* »

NINO FRANCK présente une définition subtile qu'on hésite à verser au crédit de l'esprit de système ou à celui de l'impressionnisme : « *J'ai souvent prétendu que le cinéma était essentiellement un art de vivre. Un film ne s'écrit pas, ni ne se compose picturalement ou musicalement, un film se vit. Aussi par-dessus les critères élémentaires, etc..., je place la considération générale du comportement des hommes, des décors et des choses qui me paraît être la base même d'un système esthétique propre au cinéma. J'ajoute que ce système dans ma tête est loin d'être au point...* » Ce serait là quelque chose comme un impressionnisme total, rejoignant par sa totalité même les positions éthiques ou philosophiques du critique, le film se propose comme une « Weltauschauung » que le critique doit appréhender et élucider. C'est là en tous cas tout le contraire d'un impressionnisme édoniste et superficiel.

Dans le même groupe de réponses figurent aussi celles de VERA VOLMANE, de R. CHAZAL et de R. BATAILLE (1) d'Alger, ainsi que celles de SIMONE DUBREUILH et J. FAYARD citées plus haut.

Passons au troisième paquet, celui des impressionnistes tempérés. Par agnosticisme, comme J. NERY, qui écrit : « *Ce à quoi doit tendre le critique c'est à une subjectivité honnête. Ne pas forcer son opinion pour le plaisir d'une figure de style ou d'un mot à l'emporte-pièce. Laisser cela aux littérateurs ou aux humoristes... Quant à l'esthétique « proprement cinématographique », je demande encore qu'on me la définisse. Comment la dégager de films aussi différents que* Miracle à Milan, Journal d'un Curé de Campagne, La Passion de Jeanne d'Arc, Los Olvidados, Rashomon. *Vive donc la critique impressionniste, le cinéma peut tout, qu'on lui laisse tout faire.*

C'est cela que doit faire comprendre le critique à ses lecteurs, en s'exprimant de façon compréhensible pour eux sans pour autant leur faire des concessions de fond. »

Ou par fidélité à la tradition universitaire comme R. LALOU : « *Toute critique valable est une confidence d'impressions personnelles sur un sujet loyalement étudié sur tous ses aspects.* »

Proches de la position de J. NERY seraient sans doute celles de LUCIE DERAIN et de A. LAFARGUE.

Nous voici enfin devant le dernier paquet de réponses (une dizaine). Celles des impressionnistes militants, non plus même agnostiques mais athées, voire anticléricaux.

Leur réponse est généralement plus laconique : les oui et les non sans attendus y sont en majorité. Le dépouillement en sera abrégé. On ne s'étonnera pas de voir figurer dans cette catégorie : J.-J. GAUTIER et P. LAROCHE, Ph. SOUPAULT et P. DESCAVES, un peu plus peut-être G. CHARENSOL et N. VEDRES.

Le réalisateur de *Paris 1900* s'explique assez longuement : « *Je ne vois aucune nécessité à se référer à une esthétique proprement cinématographique — moins encore à un système. La critique est toujours « impressionniste » comme vous dites et le parti-pris d'objectivité est un parti-pris, avec tout ce que les parti-pris ont de dangereux. Il stérilise, finalement et complètement le critique. Il est vrai que beaucoup de critiques sont stériles au départ. Remarquez en outre que tant qu'une critique est « subjective » et se reconnaît pour telle, elle ne peut être nuisible. C'est-à-dire que, si vous dites en substance : « ce film ne m'a pas plu », vous ne le démolissez pas et vous prenez la responsabilité de votre sentiment. Si vous dites : « ce film est mauvais », vous le démolissez (et bien à tort parfois) en vous érigeant en juge, en porte-parole de je ne sais quelle collectivité.* »

Mais NICOLE VEDRES n'infirme-t-elle pas cette accusation en reconnais-

(1) Il est remarquable que les rares critiques non parisiens questionnés se déclarent très anti-impressionnistes.

sant un peu plus loin que la critique impressionniste, celle de tempérament et de style, tend justement à l'éreintement systématique : « *Généralement le critique manifeste mieux sa personnalité lorsqu'il éreinte un film, au contraire, on le voit souvent à court d'arguments, et pour tout dire faible, lorsqu'il s'agit de dire du bien d'un film. C'est ce qui fait qu'en gros la critique a un rôle plus négatif que positif.* »

Et nous finirons par F. CHALAIS dont la proclamation impressionniste est la plus vigoureuse : « *Aucun critère particulier pour juger. Surtout pas ! Le pédantisme commence quand on « croit savoir qu'on est fait pour savoir ». Il n'y a pas plus de critiques de droit divin que de monarques. De là vient que les meilleurs critiques que j'ai rencontrés n'étaient pas critiques.* »

A vrai dire il nous reste quatre ou cinq réponses dont la rédaction ne nous a pas permis un classement sûr dans l'une des cinq catégories énumérées jusqu'ici. Ce sont celles en particulier de L. WAHL, J. MORIENVAL, A. ARNOUX et P. GUTH. De l'ensemble de leurs textes ne semble pas ressortir une position extrémiste et leur place serait probablement dans l'un des trois paquets du centre.

3° QUE PENSEZ-VOUS QUE LE PUBLIC ATTENDE DE SON CRITIQUE? UNE OPINION PERSONNELLE SI PARTIALE SOIT-ELLE OU SIMPLEMENT UNE IDÉE DU FILM AUSSI OBJECTIVE QUE POSSIBLE ET QUI LUI PERMETTE DE CHOISIR DANS LE PROGRAMME DE LA SEMAINE ?

Tout le monde n'a pas répondu à cette question dont il nous faut du reste convenir qu'elle était peut-être superflue. Le critique serait masochiste (la chose toutefois se présente) qui attribuerait à son public d'autres désirs que celui de le lire. Concevoir la critique c'est en même temps — à tort ou à raison — prêter au lecteur le goût de la lire.

Quoi qu'il en soit, le dépouillement de cette rubrique sera rapide car il ne s'y manifeste pas d'opinions bien imprévues. Presque tout le monde s'accorde à reconnaître, du moins pour la presse quotidienne ou le périodique à grand tirage, un rôle primordial d'information. Le public attend d'abord des renseignements objectifs sur le film. Certains pensent même qu'il n'attend guère que cela (R. Chazal, par exemple), la plupart cependant ajoutent à ce désir de pure information l'attente d'une opinion personnelle, ainsi J.-J. GAUTIER affirma que « *le public attend tout, il attend d'être renseigné et en plus il veut une opinion* » et G. SADOUL : « *Le public attend une idée objective du film mais aussi son opinion personnelle.* »

Quelques-uns il est vrai accordent un plus grand crédit à l'opinion personnelle du critique. Ce sont évidemment surtout les « impressionnistes » comme P. LAROCHE, P. DESCAVES ou Ph. SOUPAULT.

Ils sont moins nombreux cependant que ceux qui font plus de confiance à la réflexion du public — mais c'est peut-être qu'ils ne parlent pas du même —. Ainsi J. FAYARD : « *Comme tout écrivain le critique ne doit pas craindre de passer par-dessus la tête d'une partie de son public pour s'adresser aux meilleurs* », ou P. SCIZE : « *Le public ne peut demander à son critique que de lui découvrir les lois d'un art, de lui en expliquer la fonction, de former son goût si c'est nécessaire... Une critique doit être aussi inutile au sens élémentaire de ce mot qu'un poème, une fugue, un dessin, un roman...* », et A. LANG : « *Je crois que le grand public attend de son critique moins une direction que des points de repère et des éléments de discussion.* » On doit faire un sort particulier aux opinions de quelques critiques non parisiens qui, semble-t-il, à proportion même des difficultés supplémentaires qu'ils rencontrent et de l'influence

locale de la publicité, traitent leur public avec moins de scepticisme que beaucoup de leurs confrères de la capitale.

Ainsi R. BATAILLE d'Alger écrit, parlant de l'impressionnisme spirituel, style Jeanson, Laroche ou Chalais : « *En Algérie ces critiques brillantes n'obtiennent que peu de succès auprès d'un public qui désire surtout découvrir et connaître et ne peut se contenter des duels fameux menés par les Fanfan de la critique... Le public excédé par une publicité éhontée accueille très favorablement l'avènement assez récent de ce mouvement de critique cinématographique libre, sérieux et documenté.* »

Nous terminerons sur trois opinions qui peuvent assez bien servir de conclusions contradictoires à ce chapitre inutile :

De F. CHALAIS : « *Le public n'attend pas d'un critique ce que croit le critique. Sans doute veut-il une opinion sur un film qu'il verra (ou qu'il a vu) mais il veut surtout un article à lire, ce qu'on lui donne de moins en moins. Il veut que le critique se donne un peu de mal pour le distraire.* »

De G. CHARENSOL (d'autre part impressionniste déclaré) : « *Le public se moque éperdument de nos opinions personnelles et il a bien raison.* »

Enfin de DENIS MARION : « *Trois choses bien différentes selon les individus :*

1°) *Une information précise qui facilite son choix.*

2°) *Une opinion personnelle qui lui permette de réagir.*

3°) *Une élucidation qui éclaire ses propres réactions, sans compter ceux qui y trouvent un texte intéressant à lire.* »

Je bats les cartes. Coupez. Reprenons notre réussite.

B. — L'INFLUENCE DE LA CRITIQUE

1° Croyez-vous a l'influence de la critique quantitative ou qualitative ?

La question est vite tranchée, en pratique aucun de nos correspondants ne pousse le pessimisme jusqu'à dénier toute influence dans l'un au moins des deux domaines, commercial et artistique. Passons donc au détail.

2° Quantitativement. Dans quelle mesure et a quelles conditions pensez-vous qu'elle influe sur la destinée commerciale d'un film. Pour fixer les idées essayez de chiffrer cette importance ou au moins de la situer par rapport a la publicité et a la critique orale.

Le tas est mince, on s'en doute, de ceux qui attribuent une influence quantitative importante à la critique. En interprétant un peu, il est possible d'y verser quatre noms : ceux d'A. Arnoux, Philippe Soupault, R. Bataille et Durandal, c'est-à-dire de deux critiques honoraires et de deux critiques de province (Bataille d'Alger et Durandal de Nancy). Ceci explique peut-être celà. En ce sens qu'Arnoux et Soupault se réfèrent à une expérience dépassée par les événements, cependant que nos deux confrères non parisiens se réfèrent exclusivement à leur situation particulière : l'hostilité locale, plus sensible que celle diffuse et généralement assez platonique dont peuvent avoir à souffrir les critiques parisiens, doit donner aux premiers un sentiment plus vif mais peut-être partiellement illusoire de leur influence économique.

En tous cas il sera intéressant de rapporter cette anecdote d'A. ARNOUX :

« *Je crois par expérience à l'utilité et à l'efficacité de la critique. Beaucoup de films qui méritaient une carrière ne l'auraient pas eue sans elle. Les producteurs dédaignent souvent des ouvrages qui ne leur ont pas coûté asez cher, pour lesquels ils n'ont pas payé de trop considérables cachets à des vedettes sûres. Les articles leur révèlent leurs propres richesses, qu'ils ignorent. Ils s'aperçoivent qu'ils peuvent en tirer parti, ils lancent la bande, ils lui consacrent une publicité*

qu'ils eussent épargnée. J'ai vu plusieurs fois des exemples de ce phénomène pour des œuvres, naturellement, de qualité.

A l'appui de l'efficacité de la critique, je conterai une anecdote personnelle. Quand Hallelujah *fut achevé, la Société américaine productrice le présenta à quelques personnalités parisiennes. Le jour même j'écrivis un article enthousiaste qui parut dans* Les Nouvelles Littéraires. *J'ai appris un peu plus tard, par King Vidor lui-même, que ce papier avait été câblé à New York et qu'il avait notablement contribué à décider la censure à autoriser la projection d'un ouvrage qui l'effrayait parce qu'il touchait à la brûlante question nègre.* »

La très grande majorité de nos correspondants figure dans la pile du milieu, celle où nous avons classé tous ceux qui croient à une influence, assez faible sans doute, mais encore sensible, de la critique sur la carrière commerciale des films.

Beaucoup de ceux qui ont donné leurs raisons et précisé leur pensée se rencontrent sur l'opinion suivante : « *la critique peut avoir une influence sur le sort de bons films, mais elle ne peut rien contre les succès commerciaux de mauvais aloi.* » Un seul et unique dissident pense justement le contraire : NINO FRANCK qui écrit : « *Aucune influence positive, par l'éloge, à moins qu'il n'y ait unanimité et encore... Une assez grande influence négative, par l'éreintement ou le dédain.* »

Laissons à notre ami la responsabilité d'une opinion qu'il est seul à partager et voyons comment s'expliquent quelques-uns de ceux qui croient à la seule influence positive en faveur des bons films.

SIMONE DUBREUILH par exemple : « *Je n'ai jamais pu détourner un seul fanatique d'un film de Tino Rossi, de Luis Mariano ou de tel autre chanteur (les films interprétés par les chanteurs font partie d'un « cycle sexuel » déterminé. Leur vue comme leur audition provoque certaines sécrétions qui provoquent chez les spectatrices entre deux âges et les très jeunes midinettes des extases de Sainte Thérèse d'Avila) pas plus d'ailleurs que de tel ou tel comique populaire, Bourvil, etc...*

En revanche j'ai constaté, en particulier quand j'ai l'occasion de donner de rapides « conseils » le samedi, l'influence immédiate de ces conseils sur les recettes de certains films discutés : Los Olvidados, Jour de Fête, Farrebique, Voleurs de Bicyclette, La Course de Taureaux, La Passion de Jeanne d'Arc, Journal d'un Curé de Campagne... *en revanche, quoique j'en ai dit, je n'ai rien pu en faveur de* Dernières Armes *ou de* Première Désillusion. »

J. NERY constate lui aussi qu' « *on a vu la critique assurer la carrière de certains films* (Dernière Etape, Madeleine, *etc.*) *et échouer pour d'autres* (Prince Bayaya, Jeux Interdits *par exemple*). *Son influence varie ainsi, à son avis, de 3 à 25 %, ce qui laisse une marge tellement énorme qu'aucune conclusion valable n'en peut être tirée.* »

Tout en confirmant ces constatations, certains apportent cependant à ce mystère un commencement d'explication.

NICOLE VEDRES par exemple : « *C'est le démarrage à Paris qui détermine le succès (quoiqu'en disent certains distributeurs et exploitants) et Paris ce n'est pas tant quelques milliers de personnes au départ mais un premier groupe de gens d'où part l'étincelle. Et qu'on ne me fasse pas dire ce que je ne dis pas, je ne parle pas de l'élite, je parle des gens qui aiment ça et qui y comprennent quelque chose, ils appartiennent ou n'appartiennent pas à cette élite, mais c'est la fusion entre leur opinion, leur critique « parlée » et la critique écrite qui assure le départ. Il faudra dix ou vingt ans encore avant que les distributeurs et exploitants s'en rendent compte, pourtant cela crève les yeux.* »

Ainsi la critique écrite ne serait qu'une condition parfois nécessaire mais non suffisante au succès d'un bon film, il y faut encore une concordance avec

l'opinion des premiers spectateurs qui assurent le démarrage de la critique orale. C'est ce que pense aussi LO DUCA : « *Un certain public confronte ses opinions avec celles du critique. Cela a un effet quantitatif seulement quand ce public est d'accord avec le critique. De nombreuses expériences nous prouvent que toute la presse parfaitement orchestrée ne peut pas faire remonter une pente de mépris ou d'indifférence que le public aurait déjà prise.* »

Malheureusement ces remarques pertinentes ne font encore que reculer le problème. Saurons-nous jamais pourquoi, dans la défense de qualités qui nous paraissent également évidentes, nous sommes en accord ou en désaccord même avec la petite fraction du public qui nous lit. La critique peut donc être dans un petit nombre de cas une pompe à phynance, mais la pompe refuse souvent de s'amorcer en dépit de nos efforts.

Plusieurs correspondants signalent opportunément la pratique de plus en plus fréquente qui consiste à utiliser la critique à l'intérieur des méthodes publicitaires, ce qui est assurément une manière d'influence par la bande, mais qui confirme, et pour cause, l'absence d'influence négative, les publicistes ne se servent pas de nos éreintements.

A propos de la publicité notons l'opinion de quelques-uns attribuant à la critique une influence relative, plus grande qu'on ne croit par rapport à la publicité. Cette position de prime abord paradoxale est prise en particulier par les correspondants provinciaux.

DURANDAL : « *La critique influe de plus en plus sur la destinée commerciale des films... La critique orale est encore et sera toujours la plus efficace, par contre la publicité porte de moins en moins (elle a trop souvent trompé la clientèle).* »

LO DUCA constatant l'indifférence du public à certaines critiques unanimement favorables écrit : « *Les mêmes expériences nous permettent d'affirmer que la publicité elle-même n'a aucune influence sur la quantité des spectateurs. Cela soit dit, toutes proportions gardées, car dix millions de publicité nous permettront toujours de récupérer deux millions de recettes ; c'est la technique de certains lancements américains en France qui grignotent sans sourciller soixante millions et dont les recettes ne dépassent pas trente millions.* »

NICOLE VEDRES va encore plus loin : « *Il n'est pas inutile de relever en sens inverse qu'une certaine publicité coule les films au lieu de les lancer. L'abus de termes flatteurs, d'échos, d'articles payés ou non, le battage exagéré, suscite parfois, sans qu'on s'en avise tout de suite, chez le public une nausée, une saturation, un sentiment d'être dupe qui n'est pas étranger à sa récente désaffectation pour le cinéma.* »

C'est donc une minorité (15 % environ) de nos correspondants qui dénie à leur fonction toute influence commerciale sensible. Il est intéressant de remarquer que parmi ce petit groupe se trouvent les trois réponses qui se réfèrent à autre chose qu'à un sentiment personnel.

A. LAFARGUE, en effet, a procédé à une enquête parmi les lecteurs d'un quotidien du matin, il est le moins sceptique des trois : « *L'influence de la critique me paraît encore très faible dans le grand public, mais je pense qu'elle va grandissant. On ne peut la chiffrer valablement car elle est de plus en plus utilisée par la publicité et elle influence certainement la critique orale.* »

VERA VOLMANE a fait elle aussi, dans COMBAT, une enquête sur la critique : « *les réponses que j'ai obtenues d'auteurs, réalisateurs, vedettes, exploitants, publicistes ou spectateurs m'ont confirmée dans mon sentiment : l'influence de la critique est minime.* »

Quant à DENIS MARION, il interprète avec pessimisme les résultats d'un Gallup fait en Belgique près des lecteurs d'un quotidien : « *Deux lecteurs de*

quotidien sur trois lisent la rubrique cinéma. Ils appartiennent aux milieux suivants : professions libérales, commerçants, industriels et cadres et dans une moindre mesure employées, fonctionnaires, ouvriers, artisans et comptent surtout des gens de 20 à 35 ans. Les femmes sont plus nombreuses que les hommes (1). *L'influence est prépondérante dans les milieux industriels et urbains, principalement dans la capitale : ce sont ceux qui ont la possibilité du choix et qui lisent le compte rendu au moment de la sortie du film.*

Une moitié de ces lecteurs se fie plus ou moins à l'avis du critique. Pour ma part, je crois qu'elle se fait illusion et qu'elle s'en sert comme d'un prétexte pour justifier une décision inconsciemment fondée sur de tous autres motifs. »

C. Mauriac, J.-J. Gautier, A Lang et P. Laroche croient à quelques nuances près, à la quasi insignifiance quantitative de la critique. Donnons pour finir le chiffre de P. LAROCHE. « *10 % sur la durée de l'exclusivité, zéro dès la sortie dans les quartiers.* »

On voit pourtant que même les plus pessimistes lui accordent encore une très légère efficacité. Les réponses à cette question témoignent donc d'une certaine unité d'ensemble : l'immense majorité de nos correspondants attribue à la critique une action quantitative faible mais cependant sensible et parfois décisive quand certaines conditions sont réunies.
moindre compte ?

3° QUALITATIVEMENT. CROYEZ-VOUS QUE LA CRITIQUE INFLUE DIRECTEMENT OU INDIRECTEMENT SUR L'ÉVOLUTION ARTISTIQUE DU CINÉMA ?

Par contre le pourcentage des sceptiques s'accroît beaucoup si nous passons à l'influence qualitative. Il est vrai qu'en compensation le nombre est aussi plus grand de ceux qui lui font plus de confiance qu'à l'influence commerciale.

Il est logique d'abord, si l'on reconnaît quelque influence quantitative à la critique d'en déduire une influence qualitative. Agir, ne fut-ce que dans un minimum de cas sur le succès de quelques bons films c'est déjà indirectement contribuer à la qualité. Cette influence indirecte est donc généralement admise parallèlement à l'influence commerciale et à proportion de celle-ci.

Plus intéressante et significative est l'opinion de nos correspondants quant à l'action directe de leur critique sur la création cinématographique.

Il y a d'abord ceux qui croient que la critique est plus ou moins écoutée par les metteurs en scène ou les producteurs.

« *Le critique influent,* écrit P. DESCAVES, *frappe à la source. Sa critique constructive est encore plus valable pour les responsables du film que pour le public.* »

J. FAYARD pense aussi que « *les auteurs de films (moins chatouilleux que les romanciers et les dramaturges) acceptent les conseils* ».

« *Quel que soit le mépris,* écrit M. HENRY, *que les gens du métier affichent à son égard, elle est surtout lue par eux et si elle est exercée par d'authentiques spécialistes indépendants elle peut avoir une chance de toucher les artistes.* »

C'est aussi l'avis de L. WAHL. « *Oui la critique influe directement sur l'évolution artistique du cinéma mais parfois à long terme.* »

Cette action L. CHAUVET pense qu'elle atteint même les producteurs. « *Je suis persuadé d'une chose au moins, c'est qu'à force de parler sévèrement des mauvais films, la critique finit par faire naître chez les producteurs une certaine psychose qui les pousse à risquer leurs capitaux, ne serait-ce que de temps en temps, sur un projet plus ambitieux.* »

---

(1) Détail curieux. L'enquête d'A. Lafargue qui fait ressortir parmi les personnes ayant répondu au questionnaire 85 % de lecteurs tenant compte de l'avis du critique révèle cependant que pour les seules réponses féminines ce pourcentage tombe à 48 %. Devrait-on admettre que les femmes lisent plus la rubrique cinéma mais qu'elles en tiennent un moindre compte ?

Du même avis à quelques nuances près seraient Simone Dubreuilh, J. Nery, Ph. Soupault et Lucie Derain.

Doit-on considérer comme plus optimistes encore ceux qui pensent que l'action qualitative de la critique s'exerce sur le public lui-même. Ainsi LO DUCA : « *la critique agit sur la quantité par la qualité. L'influence de la bonne critique (ainsi que celle — collatérale, quand elle n'est pas conduite par les mêmes — des ciné-clubs, du cinéma d'essai, des conférences spécialisées) forme le public. C'est ce public cultivé cinématographiquement parlant qui rend la vie difficile au mauvais cinéma ; ...* »

A.J. Cauliez est à peu près du même avis et naturellement les critiques non parisiens, Durandal et R. Bataille.

Parmi la dizaine de corespondants qui croient encore à l'influence qualitative de la critique, je distinguerai volontiers celle de Nino FRANCK qui exprime une idée qu'on pourrait considérer comme la conséquence logique de l'opinion de M. MAYOUX citée plus haut : « *Je ne sais pas qui a dit que la critique était le cinéma « in progress ». Le travail utile de la critique ne s'effectue pas dans l'immédiat (où les valeurs sont faussées par la publicité, les engouements, l'humeur) mais après quelque temps, car les films vivent dans le souvenir qu'on en garde.* »

Deux ou trois correspondants émettent une opinion particulière qui mérite d'être signalée : c'est celle de R. BATAILLE : « *Je pense que la critique qualitative influe directement sur l'évolution artistique du cinéma dans la mesure où les critiques (Delluc, L'Herbier, Dréville, Carné, Dickinson, Rotha et plus récemment Emmer, Sigurd, Astruc, De Santis, Kast etc...) parviennent à devenir metteurs en scène.* » Partagée semble-t-il, par C. MAURIAC : « *Peut-être, mais dans la seule mesure où les critiques deviennent des réalisateurs.* »

Il nous reste à examiner les 30 % environ de réponses exprimées révélant par contre un scepticisme total ou presque, sur le chapitre de l'influence qualitative. J.-J. GAUTIER ricane à la naïveté de la question « *Ah, ah, laissez-moi rire.* » G. CHARENSOL règle la question d'un « *Non* » laconique. P. LAROCHE commente un peu plus : « *Malgré la déférence assez lâche que certains auteurs et réalisateurs feignent à l'égard de la critique, si un homme a quelque chose à dire, il est sûr d'avoir raison surtout lorsqu'il se trompe.* »

On ne s'étonnera pas de trouver aussi parmi les sceptiques ceux qui se fondent sur l'expérience d'une eqnuête : Vera Volmane, A. Lafargue et D. MARION qui affirme même : « *L'évolution du cinéma s'est faite — même pas contre la critique — mais en l'ignorant totalement, le parlant hier, la couleur d'aujourd'hui le montrent assez.* » Rejoint par un correspondant que nous n'avons pas eu encore l'occasion de citer, SERGE PARMION dont la réponse est un réquisitoire aussi enflammé que sympathique contre la critique « professionnelle » et pour l' « amateurisme » :

« *Il n'est que de considérer l'histoire des autres arts pour remarquer que les critiques n'ont aucune part dans leur développement, chaque fois que des hommes ont influé en quelque façon sur l'évolution d'un art, faisant connaître à leurs compatriotes des auteurs d'autres pays ou des artistes révolutionnaires ; aidant à la transformation des goûts du public, c'étaient des amateurs. C'est Balzac, non les critiques de son temps, lançant Stendhal. C'est Baudelaire, Mallarmé traduisant Poë, c'est Bernard Grasset amateur passionné faisant connaître presque tous les auteurs importants de cette époque.* »

A. LANG n'est pas moins sceptique mais par le détour d'un autre argument : « *Pour que la critique influe sur l'évolution artistique du cinéma, il faudrait d'abord qu'il y eut une « évolution artistique du cinéma ». Or si la technique a évolué, l'art cinématographique ne semble pas encore sorti de l'enfance, ni libéré de la lourde tutelle théâtrale et littéraire.* »

J'aimerais maintenant clore le dépouillement des réponses à cette question brûlante par l'opinion de H. LUCAS dont l'ironie n'est sans doute pas absente : « *Je remarque que la critique n'a guère d'influence que sur les mauvais cinéastes. Les uns changent leurs scénarios, les autres découvrent le « champ en profondeur ». L'art n'évolue point selon l'histoire, ses voies sont impénétrables.* »

4° CROYEZ-VOUS QUANT A CES DEUX TYPES D'INFLUENCE QUE LE CRITIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE SOIT DANS UNE SITUATION TRÈS DIFFÉRENTE DE SES COLLÈGUES DRAMATIQUES MUSICAUX OU LITTÉRAIRES ?

Les résultats de cette question sont beaucoup plus contradictoires que nous l'aurions pu supposer et nous ne nous y attarderons pas très longtemps.

P. LAROCHE, par exemple, répond : « *Oui, le critique dramatique joue un rôle souvent décisif sur la carrière d'une pièce.* »

Mais J.-J. GAUTIER (qu'on peut croire assez bien placé) pense au contraire que : « *quelques très rares critiques dramatiques peuvent avoir une petite influence sur le démarrage de la pièce. Après, pffftt. Quant aux critiques littéraires, ils comptent à peu près autant que les raies du trottoir pour la marche du piéton.* »

Les réponses se partagent entre ces deux avis aussi contradictoires qu'autorisés, aussi bien la question ne s'étant pas avérée, à l'usage, essentielle, nous l'abandonnerons sans plus de regrets à son sort.

Nous voici maintenant en face d'un gros morceau. La question éthique par excellence.

C — QUALITE DE LA CRITIQUE

1° PENSEZ-VOUS QUE LES CONDITIONS DE TRAVAIL ACTUELLES DU CRITIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE LE SOUMETTENT ÉVENTUELLEMENT A DES TENTATIONS OU A DES PRESSIONS DE NATURE A COMPROMETTRE SON INDÉPENDANCE ?

Elle sera pourtant plus facile à dépouiller que les précédentes. Non que l'accord soit absolument parfait mais les opinions, même légèrement divergentes, laissent apparaître des positions très claires et d'importants communs dénominateurs.

Une idée générale d'abord. Mettons de côté huit correspondants qui n'ont pas répondu à la question pour la plupart à cause d'une heureuse inexpérience due, en particulier, à leur jeune âge. Nous relevons dix-neuf avis exprimés en faveur de l'indépendance actuelle totale de la critique. Des attendus de ces réponses se dégage nettement la croyance en un progrès par rapport aux conditions de la critique d'avant-guerre. Les « anciens » sont à peu près unanimes à constater la réalité des tentations qu'il leur fallu jadis combattre : « *Sur les tentations et pressions actuelles,* écrit L. WALH, *je ne sais rien. Sur celles d'avant-guerre, je sais qu'elles étaient énormes et l'on a vu, à part les rédacteurs intéressés à la publicité, des critiques combattre le doublage, puis se mettre à en faire et parfois d'une façon scandaleuse. Je crois que ce temps est passé.* »

C'est aussi la conviction d'A. ARNOUX : « *Il y a aujourd'hui une critique véritable qui ne dépend pas de la publicité. Elle était plus clairsemée au temps de mes débuts dans la profession. Nos efforts, je crois, ont servi sa constitution et lui ont ouvert ses voies.* »

« *J'ai connu,* écrit L. CHAUVET, *la critique cinématographique d'avant-guerre. Elle compte beaucoup de talents et plusieurs noms témoignent en faveur de son intégrité morale, mais je ne crois qu'à aucune époque les clientèles des journaux aient eu plus de garanties qu'aujourd'hui quant à l'honnêteté professionnelle des critiques assurant la rubrique de ces journaux.* »

F. CHALAIS constate la même chose et l'explique avec humour : « *Le*

critique contemporain est honnête. Comprenne qui pourra. Il ne l'était pas toujours jadis. Sans doute est-ce parce qu'il est mal payé. Il se venge en embêtant la publicité et la politique à force de sincérité et d'indépendance. »

L. CHAUVET le pense de son côté : « *J'incline malheureusement à craindre que les pressions extérieures, depuis quelques temps surtout, se fassent de plus en plus insistantes et l'Association Française de la Critique de Cinéma a dû réagir vigoureusement à plusieurs reprises contre certaines démarches publicitaires et contre des campagnes visant soit à déconsidérer par des arguments de mauvaise foi la personnalité de certains confrères, soit à rendre leur travail plus ardu.* »

Mais l'important reste assurément que ces pressions ne soient pas irrésistibles et que le critique appuyé par ses associations professionnelles soit personnellement bien décidé à y résister. Remarquons ici encore que nos confrères de province semblent avoir plus à combattre pour leur vertu que leurs collègues parisiens. Pourtant il est une façon moins brutale d'aliéner une partie de son indépendance sur laquelle plusieurs de nos correspondants font preuve d'un certain pessimisme.

Parmi les douze réponses relativement plus sceptiques, je m'empresse de dire qu'il ne s'en trouve que deux ou trois pour laisser entrevoir — et encore sans grande conviction — que certains critiques peuvent aujourd'hui céder à des tentations déshonorantes, mais les correspondants sont plus nombreux qui constatent sinon la chute du critique du moins l'existence de pressions diverses.

SIMONE DUBREUILH va même jusqu'à écrire que « *les conditions actuelles de la critique cinématographique sont infâmes : salaire dérisoire comparé au salaire d'autres critiques dans d'autres pays, discrédit jeté sur ce métier parfois héroïque, obligation pour le critique d'être « une fois sur deux » aussi courriériste, c'est-à-dire de devoir rencontrer des gens qu'il ne devrait connaître qu'à travers leurs œuvres. A peine un critique connaît-il un auteur ou un acteur qu'il cesse d'être vraiment critique.* »

Plusieurs de nos confrères signalent aussi la pression indirecte que semble vouloir exercer parfois la publicité sur la rubrique critique du journal.

« *La seule pression dangereuse pour le critique de cinéma,* écrit F. CHALAIS, *est celle de sa vanité.* » Mais sans pousser si loin l'autocritique, cinq ou six de nos confrères constatent le rôle parfois néfaste des relations personnelles que condamnaient tout à l'heure Simone Dubreuilh.

Quelques-uns rappellent aussi que l'indépendance n'est pas seulement d'ordre matériel, mais que le souci de rester dans le ton du journal, dans sa note politique constitue aussi des compromissions fâcheuses.

Mais il nous est cependant aisé de conclure d'après l'ensemble des réponses que si l'inquiétude à l'égard de la publicité s'y manifeste parfois, elle n'est pas la note dominante dans la critique française d'aujourd'hui. Quelques-uns la constate nul ne semble songer qu'on puisse y succomber. La cause semble donc entendue : la critique de 1952 est vertueuse. Reste à connaître de son talent.

2° DANS LA MESURE OU VOTRE PASSÉ PROFESSIONNEL VOUS PERMET CETTE COMPARAISON, CROYEZ-VOUS A UNE PROGRESSION OU A UNE DÉCADENCE DE LA CRITIQUE ? ÉTAIT-ELLE PLUS BELLE SOUS L'EMPIRE DU MUET ?

Espérons que cette fois nous allons nous amuser. Je fais trois paquets : ceux qui sont favorables à la critique d'après-guerre, les indifférents et... les autres.

Le premier est le plus petit, ils sont neufs, mais il faut y regarder de plus près. Plusieurs de nos correspondants continuent en fait de répondre à la question précédente : plus vertueuse la critique leur paraît donc meilleure, c'est le cas de L. WAHL : « *Pour la presse quotidienne incontestablement une progres-*

sion immense. Tachez de compter les critiques de quotidiens absolument indépendants sous l'empire du muet. Vous aurez trop des doigts d'une seule main. Aujourd'hui verrait-on encore un critique appelé à un journal pour son indépendance et certains remerciés pour être remplacés par un courtier en publicité. »

G. SADOUL pense de même : « *Si nous considérons l'ensemble de la critique, elle n'est pas en décadence, parce qu'en 1920 un critique indépendant était une exception.* »

P. Descaves, P. Laroche sont du même avis. Rares sont donc ceux qui croient à un progrès de la critique distinct de ce seul aspect moral de la question, encore est-ce au prix d'une argumentation assez subtile, mais intéressante.

Ainsi LO DUCA : « *A l'époque du muet, on peut dire qu'il existait des critiques de la lignée de Canudo, Delluc, Clair, mais non pas une critique ayant l'audience du public. Je pourrais en apporter des preuves, voire des chiffres.* »

D. MARION est en définitive à peu près le seul dont la faveur pour la critique actuelle ne se ramène pas tous comptes faits à une certaine présentation du raisonnement : « *Certes le palmarès d'autrefois est prestigieux : Canudo, Delluc, Moussinac les pionniers. Puis René Clair, Jean Epstein, Alexandre Arnoux, Pierre Bost. La première équipe de* La Revue du Cinéma *réunissait autour de J.G. Auriol, André Delons, Paul Gilson, Bernard Brunius, Jean Aurenche et un certain J.P. Dreyfus mieux connu depuis sous le nom de Le Chanois. Rappelons les premiers travaux d'historiens, de G. Charensol et de Bardèche et Brasillach. Mais il faut bien reconnaître qu'à peu près pour tous, leur célébrité actuelle vient d'une activité créatrice dont la critique ne fut que le prélude. Si l'on compare les textes et non plus les noms les signes de progrès l'emportent sur ceux de déclin.* »

Dans le plus grand paquet (16 réponses) figurent en majorité des correspondants qui n'ont pas exprimé d'avis. On ne saurait donc en conclure qu'ils ne voient nécessairement ni progrès, ni décadence dans la critique contemporaine. Trois ou quatre seulement le précisent expressément :

SIMONE DUBREUILH : « *Il n'y a ni progrès, ni décadence de la critique.* »

J. NERY : « *Mais comment comparer la critique actuelle à celle de l'époque du muet ? Les grands critiques étaient des pionniers, souvent des prophètes. Ce temps est passé. Cela dit je pense que la critique actuelle est, dans l'ensemble, beaucoup plus indépendante et aussi compétente que celle des années 30-40.* »

Ph. SOUPAULT : « *Ni progrès, ni décadence, je crois cependant que les bons critiques de cinéma sont plus nombreux en 1952 qu'en 1932 par exemple.* »

Tel n'est assurément pas l'avis de quatorze de nos correspondants dont l'avis nettement exprimé constitue une solide majorité relative favorable à la critique d'avant-guerre.

G. CHARENSOL se borne à citer des noms les jugeant assez éloquents : « *Voici une liste des critiques au temps du muet : René Clair, Louis Delluc, Canudo, Alexandre Arnoux, Jean Prévost, Léon Moussinac, Pierre Scize, François Vinneuil, Emile Vuillermoz, Pierre Bost, René Lalou, Claude Aveline, Philippe Soupault, H.G. Clouzot, et je ne cite que des disparus ou des critiques aujourd'hui sans rubrique.* »

M. HENRY n'est pas tendre : « *Je crois à une décadence de la critique. La plupart des critiques de la jeune génération ont choisi de rendre compte des films parce qu'ils trouvaient que c'était plus drôle que la rubrique des échecs ou des courses et plus facile que la chronique littéraire ou parlementaire, il leur suffit d'avoir de l'esprit et de savoir parler d'autre chose quand l'objet de leur article ne leur inspire aucune remarque. Quelques-uns de leurs confrères plus âgés ont vu, au cours de leur carrière, tant de films en somnolant qu'ils ont perdu toute faculté de jugement. La « critique subjective » mise à l'honneur par J.G. Auriol*

et ses amis en 1929, dans la mesure où elle exaltait les richesses poétiques du cinéma, serait, même aujourd'hui, mille fois plus efficace que les papiers désinvoltes, inutiles, pontifiants, babouillards ou funèbres de tant d'amateurs assis sur une fesse au rang des professionnels. »

Dans ses sous-entendus la réponse de M. SCHERER est-elle moins sévère ? « *Le critique 1920 était un amateur, le critique cinématographique est maintenant un spécialiste.* »

C'est ce que constate aussi A. LANG : « *Sous l'empire du muet la critique cinématographique était naturellement plus catégorique, plus explosive, plus lyrique ; elle était née en même temps que le cinéma, aujourd'hui elle est plus posée, plus documentée surtout. Elle a ses vétérans et ses cadets, son Sénat et sa Chambre. Elle tend à devenir une institution.* »

De même après avoir constaté que « *la fonction est devenue honorable et saine* », NINO FRANCK pense que « *le revers de la médaille, c'est sa bureaucratisation et une perte de capacité, d'enthousiasme qui correspond à certaine lassitude générale du public par rapport au cinéma. Au temps du muet, la « critique » était pourrie, mais les vingt ou vingt-cinq critiques sans guillemets vivaient autrement le cinéma que la plupart de leurs collègues d'aujourd'hui.* »

Lucie Derain, J. Fayard, F. Chalais, G. Damas, H. Agel, J. Morienval partagent peu ou prou ces avis.

Aussi bien terminerons-nous puisque nous avons choisi l'ordre croissant dans le pessimisme avec cette opinion de R. CHAZAL : « *Je me demande si ce qu'on appelle la décadence actuelle de la critique ne tient pas aux circonstances plutôt qu'à un affaiblissement interne. Nous ne manquons pas d'excellents critiques, nous ne manquons que du papier et de l'argent, dont ils auraient besoin pour donner toute leur mesure.* »

André BILLY (LE FIGARO LITTÉRAIRE du 3 décembre 1949) : « *Et c'est sans doute vrai. Pour moi, la critique fait depuis 1944 beaucoup plus de mal que de bien. Elle réussit à vider les salles, jamais à les remplir, elle n'est presque jamais constructive. Si elle doit continuer ainsi elle est à supprimer. Sa seule utilité c'est de faire peur à quelques-uns qui, sans elle, se vautreraient encore davantage dans l'ordure.* »

Le bilan de cette question est donc facile à faire : rares sont ceux qui ne constatent pas, même en parallèle, à une amélioration de la critique en général, une décadence des talents. Certains seulement inclineraient à penser que ceci vaut bien cela et d'autres à n'y voir que la conséquence inévitable d'une évolution historique qui a ses avantages et ses inconvénients. Les prophètes font toujours meilleure figure que les papes.

F. CHALAIS a peut-être raison qui écrit : « *que la critique était plus belle... pour les critiques. Ils croyaient qu'on croyait en eux.* »

Nous renonçons à rendre compte de la dernière question :

3° A QUOI ATTRIBUEZ-VOUS LES DIVERGENCES PLUS NOMBREUSES ET PLUS ESSENTIELLES DANS LA CRITIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE QUE DANS LES CRITIQUES LITTÉRAIRES OU PICTURALES PAR EXEMPLE (PERSONNE NE CONTESTE PICASSO, MAIS ON S'OPPOSE A ORSON WELLES ET BRESSON) ?

Elle s'est avérée saugrenue. Quatre correspondants sur cinq n'en voient pas le bien-fondé et jugent que les différences d'opinion ne sont pas moins nombreuses ni radicales ailleurs qu'au cinéma. Il se peut. A tout le moins la question était mal posée. N'en parlons plus.

CONCLUSION

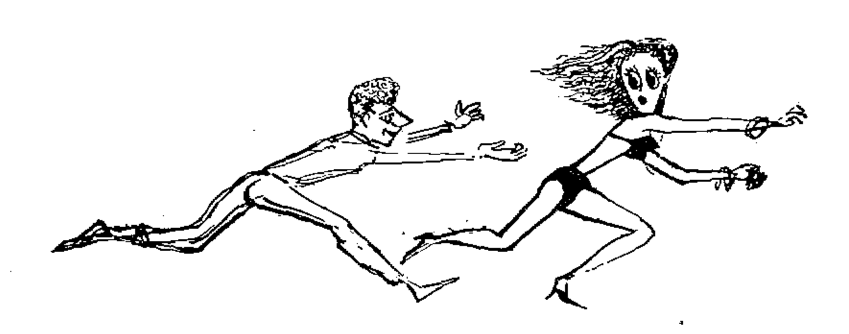
Nous voici enfin au terme de ce travail de Pénélope. Faut-il encore y ajouter une conclusion? Sans doute après s'être donné tant de mal. A la vérité nous ne saurions cacher une certaine déception. Nos correspondants n'en sont certes pas responsables mais davantage sans doute notre présomption de saisir un phénomène aussi complexe dans les rets d'un questionnaire. Celui-ci nous paraissait a priori parfait, mais nous avons plusieurs fois constaté que les mailles en pouvaient filer à l'usage et que la vraie question qu'il eut fallu poser n'était pas toujours celle-là. Mais notre déception n'est pas toute justifiée. Elle nous vient surtout de ce qu'il nous semble que cette enquête n'a pas donné jusqu'ici un résultat très sensiblement différent de celui que nous avions subodoré. Mais faut-il qu'une enquête donne nécessairement un résultat imprévisible et ne vaut-elle pas autant par ce qu'elle confirme que par ce qu'elle révèle. Or les résultats de celle-ci, en attendant l'opinion des victimes, sont assez clairs.

Les tendances idéologiques générales de la critique française sont dans l'ensemble modérées. Seule la jeune critique professe des positions relativement doctrinaires, encore n'est-ce pas sans empirisme et conscience des limites du système. Mais en dépit d'une apparente majorité, l'impressionnisme n'a presque pas de défenseurs, du moins en exercice. La plupart de nos confrères ne font guère plus de confiance aux systèmes esthétiques qu'aux vertus de la subjectivité qui leur paraît dépassée. La critique d'humour, de calembours et de mots d'esprit, la critique « vache » n'a plus guère de défenseurs avoués, mais par contre de nombreux censeurs.

Sur son influence la critique française est un peu plus divisée, mais la formulation des opinions apparemment opposées cache semble-t-il assez souvent (d'après le contexte) des avis certainements assez proches dans le fond. Elle croit en majorité à une influence commerciale très limitée, mais pouvant cependant être sensible et même décisive dans certains cas exceptionnels, par là elle juge que son influence qualitative n'est pas nulle. Mais son action directe sur les cinéastes eux-mêmes lui paraît plus douteuse.

Par contre, dans l'appréciation de l'honnêteté professionnelle, l'unanimité est à peu près complète, des vétérans aux jeunes critiques, encore qu'on signale de divers côtés l'aggravation récente des pressions extérieures sur l'indépendance des critiques.

Mais la reconnaissance de sa vertu morale n'empêche pas la critique d'avoir à l'égard de ses fondateurs et de ses pionniers un certain sentiment d'infériorité. Mieux assurée professionnellement, plus vertueuse, mais peut-être à un moindre prix, la critique est moins militante, moins amateur dans le bon sens du mot. Est-ce à dire que pour être plus quotidienne, plus bureaucratique, moins prophétique, la critique de 1952 *ait au fond moins de ferveur et de conviction que celle qui l'a précédée? Peut-être. Mais livrons pour finir et à fin qu'au moins subsiste un doute ces quelques lignes de* SIMONE DUBREUILH : « La force profonde de la critique c'est sa responsabilité, sa précarité, le ridicule dont elle se couvre. En effet lorsqu'elle se bat vraiment en faveur d'une œuvre, c'est avec le goût pur et simple, idiot et merveilleux du martyr. Si je devais choisir une patronne à la critique c'est donc Sainte Blandine que j'élirais avec, pour patron, Don Quichotte. »

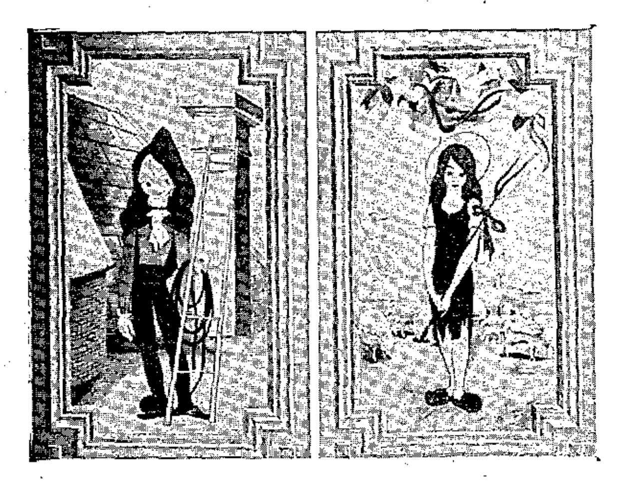


VENISE 1952

Jeux Interdits, René Clément.



Les Conquérants Solitaires, Claude Vermorel.



La Bergère et le Ramoneur, Paul Grimault.

Au moment où nous mettons sous presse, la Biennale de Venise brille de tout son éclat et il nous est impossible d'en publier le palmarès. Toutefois, nous nous proposons de consacrer une grande partie de notre prochain numéro à cette importante manifestation qui marque l'ouverture de la saison cinématographique de même que le Festival de Cannes à la fin du printemps en indique la clôture.

Nous publions à titre indicatif les photographies des films qui composent la sélection française officielle et de ceux que la Biennale a invités. Malheureusement, nous ne pouvons publier des photographies de tous les films français présentés hors-festival. Il y en aurait trop...

Voici quels sont les pays représentés à cette XIII[e] Biennale : Allemagne, Argentine, Australie, Autriche, Belgique, Brésil, Danemark, Espagne, Etats-Unis, Finlande, France, Grande-Bretagne, Hollande, Inde, Israël, Italie, Japon, Mexique, Norvège, Nouvelle-Zélande, Philippines, Porto-Rico, Portugal, Suède, Uruguay, Yougoslavie.

●

Voici quelques sélections :

FRANCE : *La Putain Respectueuse* de Marcel Pagliero et Charles Brabant, *Les Conquérants Solitaires* de Claude Vermorel, *La Bergère et le Ramoneur* de Paul Grimault, *Jeux Interdits* de René Clément.

COURTS MÉTRAGES : *Images pour Debussy* de Jean Mitry, *Les Désastres de la Guerre* de Pierre Kast, *Hôtel-Dieu de Beaune* d'Eugène Shuftan, *Sarre, Plein-Feux* d'Henri Bonnière, *Vezelay* de Pierre Zimmer, *L'Amour d'un Métier* de Max Gérard, *Parures secrètes du Moghreb* de Besancourt, *Cité du Midi* de Jacques Baratier, *Saint Germain des Prés* de Marcel Pagliero.

ITALIE : *Il Brigante di Tacca del Luppo* de Pietro Germi, *Altri Tempi* d'Alessandro Blasetti, *Lo Seicco Bianco* de Frederico Fellini, *Europa 51* de Roberto Rossellini.

GRANDE-BRETAGNE : *The Importance of Being Earnest* d'Anthony Asquith, *The Brave Don't Cry* de Philip Leacock, *Mandy* d'Alexander Mackendrick.

ETATS-UNIS : *Ivanhoë* de Richard Thorpe, *Carrie* de William Wyler, *Phone Call from A Stranger* de Jean Negulesco, *Room for One More* de Norman Taurog, *The Miracle of our Lady of Fatima* de John Brahm, *The Quiet Man* de John Ford, *The Big Sky* d'Howard Hawks, *Death of A Salesman* de Laslo Benedek, *The Theif* de Clarence Greene et Russel Rouse.

JAPON : *La Vie de O'Hara* d'Hirishi Mizutani, *L'Inoubliable Mélodie de Nagasaki* de Tokuji Shibata.

NORVEGE : *Bataille pour l'Atlantique* de Titus Vibe Müller, *Andrine og Kjell* de Kaare Berström.

AUTRICHE, Courts métrages : *Nous dessinons, La Culture de la Pomme de Terre, Source de Guérison, Merveille de la Croissance, Les Enfants Bleus, Le Tétanos.*

PHILIPPINES : *Gengis Khan* de Lou Salvador.

ISRAEL : *Faithful City* de Joseph Leytes.

ARGENTINE : *Las Aguas Bajan Turbias* de Hugo Del Carril, *Deshonora* de Daniel Tinayre.

INDE : *Aandhiyan* de Chetan Anand, *Monsoon* de Rodney Amateau.

ESPAGNE : *El Judas* de Ignacio Iquino, *Los Ojos Dejan Huellas* de Luis Saenz de Heredia.

MEXIQUE : *El Rebozo de Soledad* de Roberto Gavaldon.

BELGIQUE : *Bungolo* d'André Cauvin.

ALLEMAGNE : *Saendige Grenze* de R.E. Stemmle.

SUEDE : *Sommarlek* d'Ingmar Bergman.

Dans le domaine du Court Métrage, voici quels sont les prix les plus importants déjà attribués :

Grand Prix du Festival International du Film Scientifique et du Documentaire d'Art : *Léonard de Vinci* de Luciano Emmer (Italie).

Prix du Documentaire de Caractère Culturel : *Les Hommes de la Nuit* d'Henri Fabiani (France).

Prix de la meilleure Sélection Nationale : France.



La Putain Respectueuse, Marcel Pagliero et Charles Brabant.



Les Belles de Nuit, René Clair.



La Minute de Vérité, Jean Delannoy.

CARMELA
"actrice néo-réaliste"



par
Marie-Claire Solleville

Une petite frimousse ronde avec deux yeux noirs émus surgit soudain de la foule bruyante « Prenez son nom », dit Castellani. Mon carnet est déjà plein d'adresses jetées en hâte que depuis plusieurs jours nous récoltons dans la périphérie de Rome. L'atmosphère est étouffante, il y a bien deux ou trois cents filles entre quinze et vingt ans qui se pressent, s'écrasent, bavardent dans cette « osteria ». Les tables ont été enlevées, à l'exception d'une qui doit, qui devrait nous protéger !!

Nous avons visité toutes les écoles, tous les ateliers, tous les camps de personnes déplacées. Nous avons passé nos dimanches à la porte des églises pour voir entrer les jeunes filles. Nous sommes allés dans les marchés, dans les foires, dans les fêtes foraines. Des milliers de visages ont défilé sous nos yeux et Castellani fait toujours « non » de la tête. « La beauté est un cri » me dit-il « on est obligé de se retourner ».

Il faut pourtant se décider. Le film commence dans une semaine. L'osteria où nous sommes en ce moment est la plus grande du « Quarticciolo », village absurde situé à dix kilomètres de Rome. La banlieue de Rome n'a aucun point de ressemblance avec la banlieue parisienne. Des immeubles modernes de dix étages finissent « à pic » sur la campagne. Le Quarticciolo est un carré de constructions ouvrières qui se dresse au milieu des collines désertes. Les rues se coupent à angle droit et les maisons sont parfaitement identiques. Le village est habité par de très pauvres gens et l'on dit que c'est un vivier de voleurs.

Ci-dessus : Marie Fiorelle dans *Due Soldi di Speranza*.

La petite fille penche vers moi sa masse de cheveux bouclés et d'une voix entrecoupée me donne son adresse. C'est fini. Castellani essaie de gagner la sortie, je me glisse dans son sillage et nous voici de nouveau à l'air libre. Il faut commencer les bouts d'essai. Convocation générale demain matin.

***

A l'heure dite, une trentaine de jeunes filles papotent avec animation devant la vitrine du photographe de la Piazza del Popolo. Une à une, nous les faisons entrer dans l'atelier. Elles s'asseoient sur un petit escabeau, sous les projecteurs, et Castellani démolit d'un geste la coiffure savamment étudiée, les plis gracieux d'une robe. Certaines essaient de conserver leur sang-froid en affectant une désinvolture effrontée, vite disparue sous l'œil critique du metteur en scène. « Levez la tête. Tournez-la lentement à gauche. Riez. Fâchez-vous. Mais fâchez-vous !!! Plus fort ! Injuriez-moi... Ouf ! Une autre ». Et voici « l'autre », rouge d'émotion, qui s'avance. C'est la petite du Quarticciolo. Elle a du emprunter le collier de fausses perles de sa sœur, les chaussures d'une amie, le léger chandail noir à... qui sait ! Peu importe, elle est là devant nous, aussi troublée que peut l'être une petite fille de quatorze ans en pareille situation. « Enlevez-moi ces boucles d'oreilles ! Le collier aussi ! Asseyez-vous... mais asseyez-vous bien, voyons ! Levez la tête ! Riez ! Riez, j'ai dit ! Vous ne savez pas rire ? » Oh, non, elle ne sait pas rire ! Ses joues ont un tremblement nerveux et leur couleur se rapproche sensiblement de celle du coquelicot. « Elle a le nez de travers » continue cependant Castellani « et quel front ! Vous l'avez vu ? » C'est le moment d'intervenir et je me penche vers elle pour lui dire à l'oreille : « N'aies pas peur ! Si tu avais entendu ce qu'il a dit aux autres ! Tu es très jolie, tu sais, sinon tu ne serais pas ici ». Mais je suis interrompue par un « Foutez-moi le camp ! Ce n'est pas vous que je suis venu voir... » qui me fait éloigner prudemment. La petite fille a l'air d'un oiseau pris au piège. Elle est exténuée. « Bon, nous verrons le résultat. Tu peux partir. On te rappellera. Une autre ! »

Et la séance continue... L'une après l'autre, ces jolies filles défilent sur l'escabeau. Le temps en temps, on m'appelle à l'extérieur. Ce sont des « mères » qui insistent pour faire voir : ma fille qui est si ravissante. Je viens de la part de M. X... ». Mais je n'approuve pas ces vocations maternelles et je m'en débarrasse énergiquement : « A son âge, elle serait mieux à l'école ». Drôles de parents, tout de même, qui viennent ainsi vendre leurs enfants et faire très sûrement leur malheur !

Les bouts d'essai sont terminés. On recommencera cette après-midi. Castellani sort de l'atelier en soupirant : « Ah, j'en voudrais une... une... sauvage, passionnée... avec des yeux, des yeux !... vous comprenez ? La petite brune n'est pas mal, pourtant, mais elle a l'air hébétée... ». Je hausse les épaules : « J'aurais voulu vous voir à sa place ! Apprenant pour la première fois que vous avez le nez tordu et le front bas ! » « Le nez tordu ? Et qui lui a dit qu'elle avait le nez tordu ? » s'indigne Castellani...

Il reste à choisir entre une blonde aux yeux marrons très doux et la fameuse petite brune. En passant à la production pour y prendre les dernières indications, je jette un coup d'œil dans le salon. Sur le divan, une dame de la petite bourgeoisie, habillée avec goût, tient par la main sa blonde petite fille. Et dans un fauteuil, également silencieuse, une pauvre, très pauvre femme s'accroche à sa béquille, terriblement intimidée, pendant que sa fille, ratatinée sur une chaise, laisse pleuvoir sur ses yeux sa chevelure en broussaille...



... « le nez tordu ? Et qui lui a dit qu'elle avait le nez tordu ? »...

Le train est en gare. Je m'installe à côté de Sambucini, secrétaire de production et Don Juan de l'équipe. « Tu as vu la petite ? C'est la blonde ou la brune ? » « La brune... et j'en suis ravie. Elle n'est pas encore là ? Tu sais qu'en emmène aussi son père pour la surveiller ? Il fera l'ouvrier. Tiens, regarde-les... ». Sur le quai sautille en effet celle qui pour nous ne s'appellera plus que Carmela, l'héroïne du film. On dirait qu'elle danse sur des œufs, Son père l'accompagne en portant une toute petite valise. Il est beau, avec avec des yeux bleus ravis et la peau tannée. Les voici tous les deux dans le compartiment. Déjà « Gigetto » bavarde, s'agite, parle avec ses mains. Il faisait « l'asphalteur », il avait peu de travail « seulement quand il fait beau et il pleut souvent ». Certes, c'est une chance pour lui et sa famille. Non, on ne mangeait pas tous les jours à sa faim...

Carmela est assise toute droite, les mains croisées sur sa robe. Elle répond par monosyllabes. Elle n'a pas faim, elle n'a pas soif, elle n'a pas chaud, elle ne veut rien.

Par un long retard désabusé, *Sambucuni m'informe* de sa désillusion...

Nous approchons de Naples. Je regarde avec bonheur le Vésuve, au pied duquel nous allons vivre plusieurs mois. Gigetto exulte : « C'est à Pompéi qu'il y a le fameux sanctuaire de la Madone ! » — « Quel sanctuaire ? » Mais oui, dit aussitôt Gian Carlo, c'est à Pompéi ». Il me regarde en riant : « Ça *t'étonne* ? Tu ne savais pas que Pompéi est surtout connu en Italie pour sa Vierge miraculeuse ? Elle a simplement remplacé la Vénus Pompéienne... mais il y a quand même les ruines, rassure-toi » ajoute-t-il devant ma stupéfaction.

Nous dépassons Naples, voici Pompéi. Tout le monde descend à l'hôtel Hamlet où nous sommes attendus avec curiosité. L'immeuble tout entier retentit bientôt de nos hurlements. Chacun s'organise. Je vais frapper à la porte de Carmela : « Demain, à cinq heures, je t'attends dans le hall. On te réveillera. *Bonne nuit, petit* ». Et je rentre dans ma chambre pendant que les



« ...une broussaille de cheveux » ...

corridors résonnent des cris de l'inspecteur de production : « Réveil général à l'aube !! Demain, le quadrille commence !!! »... Il ne croit pas si bien dire.

⁂

Pour habiller Carmela, nous allons fouiller les marchés de Pugliano. Le spectacle est admirable. Tout le long d'une grande rue en pente, des monceaux de haillons s'étalent au soleil. C'est une vraie féérie de couleurs. On y trouve de tout, des robes du soir aux costumes de bain. Une foule hurlante piétine au milieu des guenilles en gesticulant. Ça et là, un marchand de beignets hurle à pleins poumons sa marchandise. Il fait très chaud et nous marchons lentement. Carmela continue à sautiller derrière moi avec un visage douloureux, « Mais enfin, veux-tu me dire ce qui ne va pas ? » Et la petite, dans un souffle : « les souliers ». Elle porte une vieille paire de chaussures en daim gris, larges, plates, qui lui sortent du pied à chaque pas. Je la regarde, incrédule. « Tu les as depuis longtemps ? » — « Papa me les a achetés avant de partir, aux Puces... ». Je la traîne hors du marché, dans un « vrai » magasin. Elle écarquille les yeux devant les chaussures qu'on lui montre. Elle rougit. Elle ne fait aucun geste. « Voyons, petit, tu as bien une préférence ? » Son regard se dirige vers une paire jaune d'or à boucles vertes qui me fait frémir. « Carmela, je crois qu'il vaut mieux acheter quelque chose de confortable. Tu vas devoir marcher beaucoup ». Elle approuve de la tête et nous sortons du magasin en y abandonnant généreusement les vieilles chaussures...

Carmela est maintenant sous les projecteurs, l'air pétrifié. Toute l'équipe cherche à l'encourager. Giulietto le machiniste lui tiraille les cheveux, Bruno le chef électricien lui sourit, le directeur de production lui tapote la joue, l'opérateur Gallea baisse de plusieurs tons sa voix, généralement assourdissante. Rien n'y fait. Elle sursaute à tout mouvement suspect. « Tu n'as pas peur de nous, j'espère ! » Elle secoue fièrement la tête. Elle n'a pas peur.

« Carmela ! Tu vas avancer jusqu'à la porte et tu l'ouvriras doucement en regardant dehors. Bon. Maintenant tu recommences en te tenant moins raide. C'est ça. Retourne encore sans baisser la tête. Encore une fois, mais ne regarde pas tes pieds. Carmela, fait attention. Regarde la porte. Bon. Va doucement. Lève la tête. Viens ici. Regarde-moi ». Et Castellani va vers la porte, l'ouvre, regarde. Il recommence encore. « Tu comprends ? Essaie de faire comme moi. Moins vite, moins vite. C'est ça. Ouvre, regarde avec attention. Attends, je vais te montrer ». Avec une patience infinie, il explique vingt fois, trente fois comment ouvrir la porte.

Les premiers jours sont les plus pénibles. Il faut « briser la glace » de l'acteur improvisé, sans l'effaroucher. Carmela apprend peu à peu son nouveau métier mais elle reste contractée. Le soir, à l'hôtel, elle fixe son assiette en refusant de manger. Elle n'a pas faim. Castellani lui a interdit les spaghettis qui la font grossir et la voilà qui devant un succulent bifteck fait la moue...

Pendant ce temps, Gigetto mène joyeuse vie. Il s'est offert un foulard de soie rouge avec des toréadors agressifs dont il est très fier. Il disparaît presque tous les soirs après avoir enfermé sa fille à clé dans la chambre. Pour la première fois de sa vie, il est loin de sa famille... avec de l'argent ! Le Paradis s'est ouvert devant lui. Il accepte béatement son nouveau sort.

L'un des grands tourments de Carmela est son partenaire Antonio. Celui-ci se sent très « star ». Il roule des épaules en se pavanant dans les rues, offre l'apéritif, cherche sa photographie sur les journaux et méprise de tout son cœur cette « petite pouilleuse » qu'on lui impose. Les scènes d'amour sont épuisantes. Antonio s'impatiente, constate d'un air furieux la répugnance de Carmela à son égard, se fâche, la bouscule jusqu'au moment où « antipatico ! » s'exclame la petite. Et elle se tourne, comme pour chercher une protection, vers Fulvio l'électricien. Le manège est vite découvert par les yeux jaloux de l'équipe. De grandes discussions s'élèvent entre le producteur Sandro Ghenzi, Castellani et... Gigetto. Que doit-on faire ? Ce dernier subit de verts reproches qui, à vrai dire, ne l'impressionnent pas beaucoup. « Il paraît que maintenant vous fréquentez les deux seules grues de tout le village ! C'est plutôt votre fille qui devrait vous surveiller ! Je ne veux pas attacher foi aux bruits qui courent, selon lesquels vous auriez même emmené Carmela chez ces femmes, mais sachez que si je la trouve aux environs je vous renvoie à Rome et je préviens votre femme ». « Mais elles me font la cuisine, Monsieur Ghenzi ! » s'écrie Gigetto désolé. Il trouve ces menaces parfaitement injustes. « En tous cas, dit Castellani, vous feriez bien de parler à Fulvio »....

Le travail continue. Carmela est en train d'embellir et de devenir une petite femme. Son visage s'affine, sa taille minçit et ses yeux ont un regard plus émouvant. Elle se maquille elle-même et dès le matin, je lui jette sur les genoux des robes à repriser : « Dépêche-toi ! Il faut que tu aies fini avant dix heures. Tu m'apporteras tout ça avec la petite valise du maquillage. Ciao, Carmé ! » Et c'est ainsi que je la vois arriver toute essoufflée, chargée comme un mulet, obéissante. Elle cherche visiblement à m'aider, malgré la rudesse dont nous faisons preuve à son égard. En effet, dans les scènes délicates où elle devrait pleurer et se fâcher, sa paresse romaine et son état d'âme heureux la freinent et la rendent molle. C'est alors que Castellani me dit à l'oreille : « Une branche d'arbre ! » Je lui rapporte une tige de jonc avec laquelle il la fouette brusquement sans pitié. Carmela sursaute, devient écarlate de colère.

« Idiote ! Petite imbécile ! Tu ne seras jamais capable de réciter ! J'aurais dû te renvoyer dès le premier jour ! » Les yeux de la petite s'enflamment et c'est d'un jet qu'elle termine la scène difficile. « On tourne » dit Castellani qui, la branche à la main, lance encore deux ou trois injures cruelles au milieu des indications. Notre artiste est déchaînée, elle sanglote de rage. « Stop. Ça peut aller ». On lui fourre un bonbon dans la bouche, on lui sourit, pendant qu'elle se mouche avec fureur. « Ne pleure plus, Carmela, va te faire consoler. Il y a quelqu'un qui t'attend, là-bas ». Elle lève la tête, secoue sa crinière et se met à rire. Elle a pardonné.

C'est dans le petit cinéma de Boscotrecase, le village où nous tournons, que deux fois par semaine nous voyons la projection des dernières bobines. Le propriétaire du cinéma est un charmant garçon mais il nous est impossible de lui faire comprendre qu'il devrait renouveler son installation. Nos malheureux bouts de film, tournés au prix de tant de difficultés, sont projetés à des vitesses variables et l'on croirait assister à des films muets. L'image est tantôt aveuglante, tantôt d'un noir d'enfer. Les acteurs ont l'air de pantins. Et les gémissements de Castellani s'élèvent dans l'obscurité, mêlés aux jurons sonores de Gallea.

Pourtant aujourd'hui, quelqu'un est tout à fait ravi. C'est notre petite Carmela qui vient de se voir pour la première fois à l'écran. Elle sort de la salle avec un visage radieux. « Alors, Carmela, tu te plais ? » Mais elle s'échappe en courant, sans me répondre... Je comprends que cette fois-ci nous y sommes : la glace est définitivement brisée.

***

Il y a trois mois que le film est terminé. Il a d'ailleurs duré six mois, et tant de choses se sont passées ! Castellani est en train de s'occuper du doublage car, évidemment, nous avons tourné tout le film sans le son. Carmela avait l'accent romain, Antonio l'accent calabrais et tous les autres parlaient un patois incompréhensible.

Prinzi et moi décidons d'aller rendre visite à Carmela. Nous nous demandons ce qu'elle a bien pu devenir. Voici le Quarticciolo avec ses hauts immeubles pavoisés de linge. Il y a la foire. Les baraques se sont installées à même le sol argileux, car le goudron n'existe pas ici. La maison de Carmela est sur la place. Nous montons les escaliers graisseux où flotte l'odeur des cuisines pauvres et nous frappons à l'une de ces portes numérotées.

« Carmela ! » Elle se jette dans mes bras, elle m'embrasse avec effusion. Sa mère tricote près de la fenêtre et se tourne vers nous en souriant. Elle porte sur les épaules un beau châle de laine. « Carmela, raconte. Qu'est-ce que tu fais maintenant ? — Rien. Je m'ennuie. Je regrette Pompéi, le film, tout... Je ne vois plus personne. Fulvio s'est fiancé ».

Elle m'entraîne vers la fenêtre. « Et tous ceux-là, qui se promènent sur la place et m'appellent la *star*, je les déteste ! »

Tous ceux-là ! C'étaient ses amis, avant ! Je pense à son père qui, vers la fin du film, protestait contre les domestiques de l'hôtel : « Quand je sonne, vous devez répondre, espèces de bons à rien ! » Où est-il, à propos ? « A l'osteria » répond Carmela.

Nous descendons ensemble. Elle porte un corsage noir, une jupe rouge, des talons hauts... et elle se peint les ongles ! Les garçons se retournent sur son passage. La petite a raison. Désormais elle n'est plus « une des leurs ».

Gigetto est dans ce même endroit où il y a quelques mois sa fille se présentait, bousculée et piétinée par des centaines d'autres. Il est assis au milieu d'un petit groupe bruyant. Il porte un complet neuf, le beau foulard colorié et l'on voit bien qu'il est heureux. Gigetto a retrouvé en vainqueur sa place à l'osteria, devant un fiasco de vin qu'il partage avec ses amis. « Gigetto ! » Il se précipite vers nous, les deux mains tendues, avec un cri de joie. Il nous entraîne vers la table où tous les ivrognes se lèvent avec fracas pour nous faire place. Nous trinquons à sa santé, à celle de sa fille, à la mienne, à celle de Prinzi, à celle des amis... Il vaut mieux s'en aller !!! Nous raccompagnons Carmela chez elle.

***

Une main qui s'agite, un sourire perdu dans une broussaille de cheveux, bonne chance et à bientôt, petite ! A bientôt ? Fera-t-elle d'autres films ? Un ou deux, peut-être. Le temps d'exploiter sa popularité d'un jour. Et après ???

Marie-Claire Solleville



« Avec des yeux, des yeux... »

LES FILMS



Michael Powell et Emeric Pressburger, *The Life and Death of Colonel Blimp.*

UN FILM VICTORIEN

THE LIFE AND DEATH OF COLONEL BLIMP (COLONEL BLIMP), film de MICHAEL POWELL et EMERIC PRESSBURGER. *Scénario :* Michael Powell et Emeric Pressburger. *Images :* Georges Périnal. *Musique :* Allan Gray. *Interprétation :* Anton Walbrook (Kretschmar-Schuldroff), Deborah Kerr (Edith Hunter), Roger Livesey (Colonel Blimp). *Production :* The Archers, 1945. *Distribution :* Dismage.

Dans les mois qui suivirent la Libération je me souviens que, sans exception, tous mes amis qui avaient séjourné à Londres pendant la guerre me chantèrent les louanges de *Colonel Blimp.* J'ignore les raisons pour lesquelles ce film, qui avait tellement plu aux jeunes Français londoniens d'occasion, a attendu si longtemps pour sortir, mais je suis sûr qu'à partir du moment où il n'a pas été projeté en France immédiatement après la Libération il vaut mieux qu'il ne sorte qu'aujourd'hui plutôt qu'il y a trois ou quatre ans. En effet ce qui dans cette production était directement influencé par l'état de guerre aurait pu paraître démodé il y a quelques années ne l'est plus en 1952, non pas parce que, hélas ! la guerre est de nouveau à l'ordre du jour, mais parce que le recul est aujourd'hui suffisant pour que les éléments d'une actualité devenue anachronique se soit assez décantés pour laisser la place à un style, à un pittoresque ouverte-

ment « d'époque ». Je me ferai peut-être mieux comprendre en disant que l'on pouvait faire un film « 1925 » en 1940 mais pas en 1929.

A l'origine de ce film il y a un personnage dessiné. Ce personnage, « le *Colonel Blimp* », est une création d'un célèbre caricaturiste anglais David Low, collaborateur attitré de l'EVENING STANDARD, qui pendant de nombreuses années a tracé les faits et gestes du fameux colonel. Que représente au juste ce personnage ? Un militaire de la vieille école, champion irréductible de la fière Albion, avec quelque chose de « Victorien » et d'« Armée des Indes ». Blimp est par nature un peu retardataire, un peu buté, c'est un « scrongneugneu » distingué avec le teint brique du gentleman farmer. S'il n'échappe pas à un certain ridicule, c'est de cette sorte de ridicule qui pour le « jolly good fellow » est presque une qualité et en tout cas un élément positif et utile de la grande entité britannique qui « rules over the seas ». Il semble par ailleurs qu'avec les années le crayon de David Low se soit fait moins corrosif. Qu'arrive la guerre et ce bon vieux Blimp, s'il n'a plus les mollets nécessaires pour aller faire sécher le linge sur la ligne Siegfried, n'en devient pas moins un pion indispensable de la défense nationale. En l'occurrence la « Home Guard » sera son fief et ses moustaches blanches seront encore assez terrifiantes pour discipliner les civils casqués avec masque à gaz en bandoulière. Dans la perspective de la propagande d'alors, *Colonel Blimp* devait à la fois exalter les vieilles traditions militaires en même temps que lutter contre ce qu'elles pouvaient présenter de démodé et d'incompatible avec la guerre totale, ses panzer-divisions, ses cinquièmes colonnes et ses « coventrysations ». Cela explique le gag final du film où, au cours de manœuvres, le colonel, avec tout son état-major, est fait prisonnier dans un bain turc par un jeune blanc-bec qui se moque bien de la guerre chevaleresque et des traditions wellingtonniennes.

La première partie du film, qui se déroule avant 1914 à Berlin, comporte une savoureuse histoire de duel avec un officier allemand. Ce prologue n'est pas gratuit puisque dans la partie Londres-1941 nous retrouvons le même officier allemand anti-nazi et vieil ami de Blimp. La distinction entre le bon allemand anti-nazi et l'irrécupérable hitlérien avait-elle cours dans les milieux anglais officiels de 1942 ? Toujours est-il que la censure de guerre d'alors en a autorisé un exposé explicite et cela — il est plaisant de le souligner — dans le temps de la mystérieuse mission Rudolf Hess.

Michael Powell et Emeric Pressburger qui ont produit, écrit et mis en scène ce film, n'avaient peut-être pas encore la maîtrise dont ils devaient faire preuve peu de temps après avec *Question de Vie ou de Mort*, mais cette sorte de « Cavalcade », mi-sérieux, mi-humoristique, est un divertissement de bon goût en même temps qu'un précieux document. De plus la couleur est excellente et l'interprétation très brillante. Roger Livesey — que les Français ne connaissent guère que par l'insolite et attachant *I Know Where I Am Going* — incarne Blimp à tous les âges avec un sens aigu de la retenue dans la composition et de la marge de stylisation indispensable à ce genre de rôle. Anton Walbrook, que les Anglais retrouvèrent avec enthousiasme dans *La Ronde*, est un plausible officier de Uhlans et encore mieux le Germain mûr au grand cœur. Il y aussi un triple rôle de femme tenu par la seule Deborah Kerr alors à ses débuts, pleine de promesses qu'elle allait tenir dans *I See a Dark Stranger* avant d'être passablement banalisée par Hollywood.

FRÉDÉRIC LACLOS

MOUCHE !

Nos lecteurs sont priés de se rapporter au numéro 13 des CAHIERS, page 30, pour y trouver le générique complet de *Trois Femmes*.

C'était à Cannes entre deux projections, sur les marches du Palais, je croisai une jeune femme Martiniquaise que je « reconnus » aussitôt. Je la saluai, m'inquiétant déjà de me remémorer son nom et d'où je le tenais. Elle me sourit et me tendit la main puisqu'aussi bien j'avais l'air de la bien connaître, quand la lumière se fit en moi : c'était Zora. J'avais vu le film d'André Michel quelques semaines plus tôt à Paris. Je n'avais jamais rencontré Moune de Rivel, mais si sympathique avait été son interprétation de Zora que ce visage et ce sourire m'étaient restés dans l'esprit comme ceux d'un ami intime, de quelqu'un que j'eusse connu de toute éternité, vers qui, tout à la joie de le retrouver, je me précipitais avant même de réaliser que cette amitié n'était qu'imaginaire. Mais le plus significatif de cette histoire est sans doute que je n'éprouvais aucune gêne à m'expliquer avec Moune de Rivel d'une méprise qui me parut, sur l'instant, toute naturelle.

Ce petit incident donnera peut-être la me-

sure de l'une des qualités les plus certaines du film d'André Michel : la sympathie qu'il suscite spontanément dans le sens fort de ce mot, c'est-à-dire la familiarité où nous sommes d'emblée avec les personnages et donc l'intérêt que nous portons à leurs aventures. Rares sont les films, et singulièrement les films français, si aisément intellectuels, qui savent prendre d'abord le spectateur par l'amitié, la cordialité, provoquer le plaisir quasi physique de la connaissance des personnages et l'immédiate curiosité de leur destin. Foin de présentations cérémonieuses, d'introductions dans les formes par le truchement d'un découpage bien stylé. Les amis de mes amis sont mes amis et André Michel a suffisamment fréquenté ses héros pour que nous nous sentions immédiatement aussi à l'aise que lui et eux dans cette aimable partie de cinéma.

Il est plaisant et instructif que le film d'André Michel ait été réalisé à peu près dans le même temps que celui de Max Ophüls avec lequel il présente évidemment des points de comparaison essentiels. L'un et l'autre sont tirés de trois contes de Maupassant, mais on ne saurait imaginer partis-pris d'adaptation plus dissemblables. A la cursivité du récit, à la chaleur impressionniste, à la sensualité directe de l'écrivain naturaliste, Ophüls substituait une lourde réthorique du découpage, tout l'appareil de l'exercice de style. Comme la Maison Tellier par les fentes de ses volets, Maupassant n'y était vu qu'à travers le jeu de glace de quelque baroque musée Grévin peuplé des répliques en cire de nos plus illustres acteurs. Le film d'André Michel, réalisé au contraire avec de relativement pauvres moyens, mais avec plaisir, chaleur et conviction nous fait l'effet de retrouver Maupassant au coin d'un bon feu, devant un vin chaud.

On dispute de savoir si Maupassant est un auteur pour le cinéma. J'entends avec des arguments également convaincants soutenir que oui et que non. Il me semble pourtant que les cinéastes trouvent en lui l'un des rares romanciers, sinon le seul, qui ait écrit dans un temps esthétique inférieur à la durée commerciale des films. Je veux dire que le gros handicap du cinéma dans l'adaptation des romans réside dans le fait d'être obligé, pour des raisons toutes contingentes, de « forcer » des caractères et des événements qui ne peuvent venir à maturité dans les quatre-vingt-dix minutes imparties au spectacle cinématographique. D'où vient du reste souvent, par réaction, une paradoxale impression de lenteur. Ainsi du mince récit de *La Symphonie Pastorale* découle un film beaucoup plus lourd et plus lent, qu'on pourrait croire issu d'un roman de trois cents pages. C'est ce temps esthétique du roman qui semble si difficile à retrouver dans le temps objectif du film.

Et c'est pourquoi Maupassant me semble un auteur si précieux pour les cinéastes : dix, quinze, vingt minutes d'écran suffisent incontestablement à rendre compte fidèlement de la plupart de ses nouvelles. Sans que le manque de substance ou le schématisme des personnages puissent assurément être invoqués. La plus belle histoire de résistance portée à l'écran a certainement été adaptée par Kirsanoff des *Deux Amis* de Maupassant. La pauvreté des moyens techniques a malheureusement rendu ce film difficilement exploitable, mais tel quel, il montre en moins de vingt minutes la plus dramatique des aventures sans qu'il soit jamais utile d'ajouter un mètre de pellicule pour étoffer un personnage ou fignoler un détail. Certes on peut « nourrir » le récit comme le fit Renoir dans *Une Partie de Campagne,* mais quel film supporterait d'être ainsi monté incomplet, à demi tourné, sans en souffrir de manière décisive ? Au contraire, il semble que les lacunes soient conformes ici au sens profond du film, qu'elles n'affectent pas sa vraie structure. C'est qu'en cinquante minutes, Renoir était déjà au delà du temps nécessaire à un récit dont l'action s'étend pourtant sur plusieurs années. Ainsi Maupassant laisse une large mesure de sécurité dont l'adaptateur est presque fatalement privé chez les autres auteurs.

Ces remarques ne sont point pour enlever au mérite de Jean Ferry, en qui André Michel a rencontré un collaborateur plein d'intelligence et de sensibilité qui a su prendre parfaitement le ton du film. Le problème des dialogues était délicat et Ferry l'a résolu avec opportunité et discrétion. On sait en effet que deux des nouvelles : « L'Héritage » et « Mouche », traitent de situations particulièrement scabreuses. Un digne ménage bourgeois, dont le mari s'avère stérile ou impuissant, se fait faire un enfant, avec l'assentiment tacite du beau-père, par un « ami de la famille » afin d'entrer en possession d'un héritage ; voilà pour « Coralie ». Quant à Mouche, c'est une gentille « canotière » qui égaie, sans complications morales superflues, les week-end de cinq bons copains parisiens en chapeaux de paille et gilets rayés. Mouche attend un bébé de ces cinq pères, une baignade malencontreuse met fin à ces espérances et Mouche se découvre alors une âme de mère, ses cinq amants apitoyés lui promettent sans ironie de « lui en faire un autre ». Si le film n'est pas interdit aux moins de seize ans c'est que, sans cependant jamais rien éluder du sujet, ni recourir aux sous-entendus grivois, le film parvient le plus naturellement du monde à n'être compréhensible que du spectateur en état de comprendre. Il faut faire un effort de réflexion pour découvrir, après coup, tout ce qu'il aurait pu y avoir de choquant dans les sujets traités.

Si *Trois Femmes* qui fit à la projection une très bonne impression, à Cannes, ne fut pour-

tant jamais en cause dans le Palmarès, c'est qu'à ces évidentes qualités manque encore tout de même celle qui les couronnerait et leur donnerait leur éclat. André Michel a un ton, une sensibilité; sa personnalité se marque nettement dans le climat qu'il sait faire régner dans son film et en particulier dans la conduite des acteurs, il lui manque peut-être encore ce je ne sais quoi qui fait le style et qui n'est sans doute ici qu'une certaine absence de rigueur dans le découpage, ou plutôt une insuffisante attention à ses ressources propres. Le laisser-aller d'un Renoir dans *Une Partie de Campagne* est fait en réalité d'incessantes inventions de cadrage. Il me semble qu'André Michel, préoccupé à juste titre de la justesse de ton, du *tempo* intérieur de ses scènes, y sacrifie parfois la part d'expression qui pourrait venir de la camera elle-même. Mais il se peut aussi que le fait d'avoir travaillé avec trois opérateurs différents rende plus difficile sur ce point une juste appréciation critique. De toutes façons nous espérons bien le savoir quelque jour prochain, car si André Michel a dû attendre près de vingt ans son grand film, nous ne doutons plus qu'il en fasse d'autres.

André Bazin

CORRESPONDANCE

Nous avons reçu de Monsieur Raymond Spottiswoode une lettre dans laquelle il nous communique ses réflexions sur l'article de Jacques Doniol-Valcroze sur les films en relief (numéro 14, page 54). Il nous a paru intéressant pour nos lecteurs de publier cette lettre qui complète nos précédentes études sur ce sujet.

Londres, 8 Août 1952.

Le généreux et compréhensif article de votre rédacteur en chef, Jacques Doniol-Valcroze, sur notre programme de films en relief récemment présenté à Paris, a été chaudement apprécié par tous ceux d'entre nous associés à cette production. Lorsqu'une nouvelle forme d'art se précise, il y a peu de critiques aptes à prendre la chose au sérieux : l'histoire du cinéma abonde en exemples de ce genre. Nous avons nous-mêmes remarqué que c'est uniquement dans les pays de langue française que de sérieuses opinions critiques ont été émises sur les nombreux et intéressants problèmes soulevés par ce nouveau moyen créateur. Votre rédacteur en chef pose un nombre important de questions auxquelles — avec une absence de dogmatisme sûrement unique dans sa profession — il ne donne pas de réponses immédiates et définitives.

Si je puis me permettre de reprendre quelques-uns de ces points, vous verrez combien grand est le terrain d'entente entre nous et M. Doniol-Valcroze. En premier lieu, nous sommes entièrement convaincus, comme lui, de la nécessité de combiner la troisième dimension avec la couleur, et, dès que certaines modifications seront apportées à notre camera spéciale, nous espérons tourner la presque totalité de nos films en couleurs en dépit de l'augmentation des frais. Mais la raison qui rend nécessaire l'emploi de la couleur me semble se trouver plus près de l'explication subjective de votre critique que des raisons scientifiques qu'il avance. Je n'ai jamais remarqué dans les films en noir et blanc cette apparence de plans séparés, ce qui diminuerait la sensation de profondeur. Il me semble au contraire que le film en relief donne une telle apparence de la réalité que la mémoire — sachant par expérience que les objets réels sont colorés — *exige* que le film aussi soit coloré.

Ensuite, M. Doniol-Valcroze fait des remarques sur la diminution de grandeur du personnage dans *Royal River* ; il se demande si ce fait est inséparable du film stéréoscopique. J'ai expliqué dans plusieurs revues techniques anglaises et américaines comment cet effet malheureux s'était produit dans *Royal River* parce que — désirant profiter des avantages du technicolor — nous nous sommes trouvés dans l'obligation d'utiliser deux cameras tri-films, placées côte à côte, et dont les objectifs avaient un écartement de 24 centimètres, soit quatre fois l'écart normal entre les deux yeux. Votre rédacteur n'aura pas remarqué cet effet, parfaitement visible dans le cas du pêcheur et des promeneurs dans le parc, dans *The Black Swan* et dans *Solid Explanation* filmés avec une camera différente sur laquelle l'écartement des objectifs peut être varié largement.

Mais ici une autre remarque plus fondamentale entre en jeu. Dans le film plat nous sommes habitués à voir un énorme agrandissement de la forme humaine. Prenez l'exemple de votre rédacteur : Gene Tierney peut

avoir une taille normale dans un plan d'ensemble, mais afin de la présenter aux spectateurs comme une créature vivante de chair et de sang, le metteur en scène doit se libérer des limitations du film plat en l'agrandissant à une dimension colossale dans un gros plan. Une partie de cet effet est traduit psychologiquement par le spectateur qui suppose s'être approché de Gene Tierney, bien que la distance le séparant de l'écran ne soit pas modifiée d'un millimètre, alors que l'autre partie demeure comme une sorte de « gigantisme » responsable en grande partie de l'exagération et de la vulgarité du cinéma. Le film en relief s'écarte de tout celà. Si une personne est loin, elle paraît petite, comme dans la réalité ; on ne peut l'agrandir qu'en l'approchant, et encore sans excès pour des raisons d'optique. Ainsi le film stéréoscopique peut minimiser l'accentuation exagérée du gros plan, péché habituel d'Hollywood.

Ceci m'amène à la dernière question intéressante soulevée par M. Doniol-Valcroze. Il doute des avantages de la projection des personnages très en avant de l'écran, de crainte qu'ils ne perdent toute réalité dramatique en raison de leur proximité face aux spectateurs. Ceci soulève la grande question, peu étudiée, des conventions du cinéma : les « conventions de vision ». Nous savons que lorsque le cinéma était jeune, les spectateurs ne voulaient pas accepter les panoramiques ; ils pensaient que le paysage défilait comme au théâtre. Ils n'avaient pas appris à voir le monde extérieur avec les yeux de la camera.

Cette surprise se produisit aussi lorsque l'on présenta les premiers gros plans ; le public demandait « que sont devenues leurs jambes ? ». Aussi incroyable que celà soit, on peut faire le rapprochement avec les réactions suscitées par les films en relief. Dans notre film *Solid Explanation*, il y a un plan d'aquarium où le spectateur regarde directement dans un bassin dans lequel nagent des tortues. Subitement une femme et un enfant passent, très près du public. Et le public a spontanément crié : « Assis ».

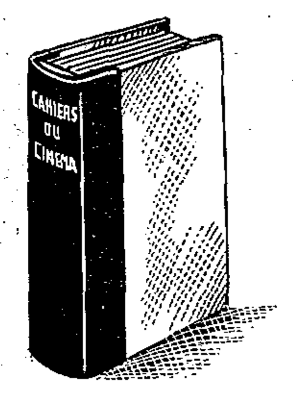
C'est ainsi que le public d'aujourd'hui accueille ces apparitions inattendues avec des cris de surprise ; demain il acceptera les conventions du film en relief et s'y trouvera à son aise comme il s'y trouve aujourd'hui parmi les conventions les plus stylisées du film plat. Dans cette acclimatation il sera grandement aidé par un procédé déjà utilisé au BROADWAY, la « fenêtre dans l'espace ». Lorsque l'on regarde *The Black Swan*, par exemple, l'action semble limitée par les bords noirs de l'écran ; mais une attention soutenue montre que ce cadre se trouve très en dehors de l'écran (en fait à mi-chemin du public), l'écran devenant lui-même un plan invisible quelque part à mi-distance de l'image. Mais comme la salle est dans l'obscurité et toute l'attention portée sur l'action, ces « minuties » de distance relative ne gênent pas le public. Et c'est ainsi, pour revenir à l'exemple de M. Doniol-Valcroze, que Gene Tierney pourrait prendre corps dans la salle et que le spectateur aurait simplement l'impression qu'elle a une présence réelle près de lui et qu'il ne voit pas seulement un gros plan comme dans les films actuels. Aucune comparaison grotesque de position entre elle et ses voisins, car au-delà de la « fenêtre dans l'espace » — si proche du public soit-elle — existe seulement le monde stéréoscopique, qui s'éloigne dans le lointain.

Que cette vision de Gene Tierney satisfasse le désir de votre rédacteur, c'est à lui de décider. Il y a d'autres possibilités moins réalistes dont il a également pris conscience, ainsi que le montre son article. De celà j'espère avoir la chance d'en dire plus dans un prochain numéro des CAHIERS. En attendant, mes meilleurs souhaits, et ceux de mes collègues, à une revue qui a montré un tel encouragement pour une nouvelle forme expérimentale du cinéma.

RAYMOND SPOTTISWOODE

P.S. — Un dernier mot et j'ai fini. Votre rédacteur remarque très justement que le dernier plan de *Royal River*, pris au-dessus de la Tamise, n'est pas stéréoscopique mais plat. Il demande si celà est inévitable pour les plans pris d'un point élevé. Je puis lui répondre brièvement. Ce plan a été pris d'un toit difficile d'accès. Alors que le stéréo-mathématicien (votre propre correspondant) peinait dans un long escalier, le rare soleil anglais fit une brève apparition et les cameras furent mises en route. Lorsqu'il arriva, le massif équipement technicolor était déjà démonté et le plan était « dans la boîte ». Mais hélas ! la mise au point stéréoscopique avait été mal calculée et le plan était irrémédiablement plat ! Votre rédacteur ne doit pas s'inquiéter ; depuis nous avons pris d'autres plans d'une position élevée et ils sont aussi bons que ceux pris au niveau normal.

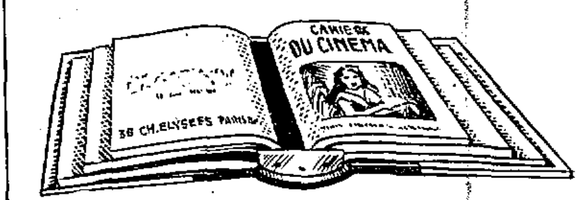
PRIX DU NUMÉRO : 250 FR.
Abonnements 6 numéros * France, Colonies : 1.375 frs * Étranger : 1.800 frs
Abonnements 12 numéros * France, Colonies : 2.750 frs * Étranger : 3.600 frs
Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma "
146, Champs-Élysées, Paris (8e)
Chèques Postaux : 7890-76 PARIS
Changement d'adresse : joindre 30 francs et l'ancienne adresse
Pour tous renseignements joindre un timbre pour la réponse



A NOS LECTEURS

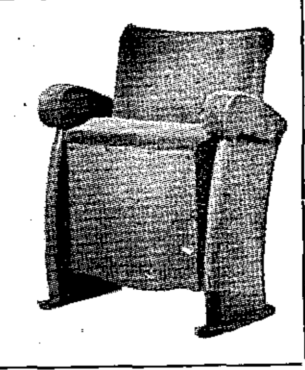
Pour conserver vos numéros en excellent état, afin de les consulter aisément et rapidement, nous avons fait étudier à l'intention de nos lecteurs une élégante et pratique reliure.

Cette reliure à couverture jaune et noir, dos noir titré CAHIERS DU CINÉMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros s'utilise avec la plus grande facilité.



PRIX DE VENTE :

A nos bureaux : 500 francs,
Envoi recommandé : 600 francs.
Les commandes sont reçues :
146, Champs-Elysées, Paris-8e
C. C. Postal 7890-76 Paris.





Imprimerie HÉRISSEY, Evreux. Dépôt légal : 3e trimestre 1952. Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.



La ravissante Deborah Kerr, entourée de Roger Livesey et Anton Walbrook, triomphe dans COLONEL BLIMP *(The Life and Death of Colonel Blimp)*, un film en technicolor de Michael Powell et Emeric Pressburger (Production *The Archers* distribuée par *Dismage)*.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRAN